محمد اشويكة

الإنسان الأيقوني

دراسات بصرية



محمد اشويكة

الإنسان الأيقوني

دراسات

هل تَرافق الثورة الإلكترونية مع مثيلتها البيولوجية مجرد صدفة؟

الإنسان الأيقوني

إبق في مكانك .. وكل شيء بين يديك

محمد اشويكة





العدد 010 – أكتوبر 2010
يصدر مجاناً مع مجلة الرافد

دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة
ص.ب. 5119
هاتف : 9716/5671116+
بـراق : 9716/5662126+
www.arrafid.ae

* المواد المنشورة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام

وكـلاء التـوزيـع : دولة الإمـارات العربيـة المتحـدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 04/3916501، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والـنشر والتـوزيع: ت: 414482 البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 534561–05355590، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272562–0272563، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 249200 ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم : ت:5782700 ، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات.

توطئة

في هذا العدد من «كتاب الرافد» نتوقف أمام مفهوم (الإنسان الأيقوني) الذي عليه أن يبقى في مكانه ليأتيه كل شيء إلى حيث هو!!!...

هذا الإنسان الذي ترسخت بنيته المفاهيمية وأجهزته الذهنية وفيزياء وجوده المغاير للمألوف من خلال تقنية الوسائط المتعددة والاتصالات

غير اللفظية التي تصل إلى درجة عالية من حرية الخيار والتشظي معاً!!

نتجول مع المؤلف «محمد اشويكة» في هذا الزمن الذي يتداخل فيه الإبداعي الخالص مع السيكولوجي والتاريخي فنصل إلى استيعاب نسبي لما يحيط بنا من عوامل جديدة مركزها الإنسان وأيقونتها الجسد الآدمي .. ولحمتها الوسائط الفنية المتغيرة في المسرح والتلفزيون والسينما.. وعلى خط متصل متزامن مع مصفوفة شاملة من التحديدات والتفاؤلات الهامة .. نشير منها حصراً إلى التالي:

– هل تَرافق الثورة الإلكترونية مع مثيلتها البيولوجية مجرد صدفة؟

– هل نفهم ذلك العنف الإيديولوجي الذي يبرر استهلاك العري؟

– كيف تتم تشظية الفرجة ويتغول الفرع على الأصل؟

– هل نحن حقاً أمام إنسان بريء أكثر ولا يحسن الروية؟

– إلى أين تصل بنا ثقافة الشاشة؟

– هل نحن بصدد سلالة ذكية مقابل السلالة الأركيولوجية التاريخية؟

– هل الإنسان المعاصر هو (إنسان ما بعد الإنسان).. ذلك المنخرط في القطيع ليحقق هدفاً ما؟

– هل أصبح قدرنا أن نعيش زمناً فضائياً قاتلاً، ومسيجاً بعسل من السلطة الغنائية؟

– كيف نميز بين تلك الروح التي تقودنا إلى الالتقاء الجميل، والجسد الذي يقودنا إلى التمزق والشتات؟

تلك الأسئلة وغيرها يحاول المؤلف الإجابة عنها ليضعنا أمام الحقائق المستقبلية الداهمة، بل الموصولة بواقع الحال الشاخص في عصر الاتصال والتكنولوجيا الرقمية والذكاء الصناعي.

د. عمر عبدالعزيز

***

مقدمـة

أبدأ تقديم هذا الكتاب بأطروحة افتراضية مفادها أن الإنسان كائن أيقوني. وأول أيقوناته جسده ذاته، فهو لا يكاد ينفك عن تلميع هذه «الأيقونة – الأم» بواسطة ممارسات وطقوس تختلف من حيث بساطتها وتعقيدها.

إن للبعد الأيقوني امتدادات كثيرة ومتشعبة تتركز في مجملها

حول الاحتفاء البصري للإنسان بذاته وبما يصنعه في محيطه: فالإنسان يلبس ليرى نفسه منسجماً، ويبني بيتاً بمعمار وهندسات ذات أشكال متعددة ليراه جميلاً.. ويرقص ليعبر عن جمال وانسجام حركاته في الكون.. ويصور العَالَم ليجرب إمكانياته وقدراته الذاتية على تمرير الكِبَرِ من قمقم آلة التصوير أو الكاميرا أو حتى من عدسة هاتفه المحمول.. ويحاول بعد ذلك أن يجمع شتات ما الْتَقَطَ ليوضِّبه ويركِّبه خالقاً من تلك الأجزاء مجموعاً له معنى.. فيغامر بعرضه على الشاشات التي حولت العَالَم إلى شاشة ضخمة يرى الإنسان فيها نفسه باستمرار – وكأنها مرآته الكبرى المعلقة في أي مكان – عبر تجسيده لأفراحه وأقراحه، هزله وجده، أزماته وانفراجاته.. فهذه الشاشة هي أيقونة العالم الكبرى التي يتم من خلالها الاحتفاء بكل الأيقونات، وتمرير كل الغوايات الأيقونية. فهل يمكن أن نقول بأن الشاشة هي الأيقونة الـمُسَكِّنَة للإنسان اليوم؟ وهل العالم سائر نحو عرض كل شيء على الشاشة؟ وهل نستطيع الجزم بأن عرض الفظاعات الإنسانية عليها يخفف من الصدمة والأزمة التي يمكن أن تنتج عنها؟ وهل تستطيع أن تغير تاريخ «الإنسان (الكتابي)»، وتقوضه لتحيله إلى مجرد كائن يكتفي بالرؤية السلبية فقط؟

أظن أن جسد الإنسان وَقُودُ توالد الفعل الأيقوني لديه.. وذلك عبر العري والتجسيد والاستعراض والرقص و... و...

ارتباطاً بذلك، أصبح بإمكان الإنسان أن يتحكم عن بُعْدٍ في الكثير من المنتوجات الإلكترونية، وهذا ما جعله يفقد الصلة المباشرة بالأشياء، ويقتل البعد الحميمي في ارتباطه بالعالم تدريجياً، ويبتعد عن علاقاته التقليدية بهذه الأشياء المبنية على اللمس المباشر والبرمجة اليدوية.. إن الأمر الآن قد تغير لصالح البرمجة والتحكم عن بُعْد مما غَيَّرَ جذرياً عقلية الإنسان تجاه الآلة الإلكترونية التي أصبحت تتمتع باستقلال ذاتي كبير يجعل الإنسان يكاد يكون سلبياً تجاهها. فالآلة الخاضعة لتقنيات البرمجة تَعْرِضُ على مستعملها الكثير من الخيارات والوضعيات مما يعقد مشكلة الانتقاء، ويحد من القوة الاقتراحية والتخييلية للإنسان. فهل عندما نمسك جهاز التحكم عن بعد، معناه أننا سننتقي الأجود؟ أم معناه أننا سنخضع لخيارات مبرمجة سالفاً؟

إننا أصبحنا نسير اليوم وفق «مواسم»، إذ ما نكاد نستأنس بمنتوج حتى يظهر منتوج آخر يقوض الأول، وقد يلغيه، ويتربع على عرش السوق.. فأصبح الإنسان بهذا المعنى موسمياً، وتابعاً لتوجيهات آلية إشهارية قاهرة توجه كل اختياراته، وتغريه عبر

طرائق تسويقية مكثفة للإقبال على استهلاك المنتوج كيفما كان.. ولو اكتفى بوضعه كأيقونة في مكان ما من البيت، إذ لم يعد المرء يستهلك تلبية لحاجة ورغبة ملحتين وضاغطتين! بل يستهلك من أجل الاستهلاك إلى درجة أصبح الإنسان حيواناً مستهلكاً، وأصبحنا نعاني من تبعات نفسية خطيرة نتيجة مرض الاستهلاك الـمُوَجَّه هذا.. الذي أدخل الإنسان في دوامة من القروض التي حوَّلَتْه أيضاً إلى كائن مقترض.

إن الإنسان اليوم، وفي ظل مسايرة الحضارة الراهنة، أصبح مجرد أيقونة تتحكم فيها أهواء الاستهلاك والموضة والتكنولوجيات الحديثة.. فلم يعد الجسد – المرتع الحميم لتسابق كل تلك التخصصات – ملكاً حراً للإنسان...

وفي هذا السياق، نحاول أن نقبض، عبر السؤال، على بعض من تمظهرات الإنسان الأيقونية من خلال بعض آلياتها كالكاميرا المحمولة وآلة التحكم عن بُعْد.. وعبر بعض امتداداتها داخل الإشهار والمسرح والسينما... والحياة عامة.

***

الإنسان غير المحتشم

ذلك العنف الإيديولوجي
الذي يبرر استهلاك العري

من ضمن الأسئلة الكبرى التي تطرحها علينا حضارة اليوم بكل منجزاتها الضخمة والعظيمة، سؤال التهتُّك: لماذا يتعرى الإنسان اليوم؟

نطرح هذا السؤال ونحن نرى توالد وتزايد قنوات استثمار العري الإنساني على المستوى الكوني تتفنن في الصراع حول الاحتفاء بالتهتّك وتحقيق السبق فيه.. فالجسد العاري اليوم، يقدمه التلفزيون،

ويستثمره الإشهار على شتى الحوامل، وتقدمه السينما، ويتناوله المسرح، ويهندسه الكوريغرافي، وتؤطره الفوتوغرافيا، ويشتغل عليه النحات، وتستغله الصحافة، وتتلهف عليه الموضة، وتستثمره أغنية الفيديو كليب.. إذ يكاد يكون العري المادة الأساسية التي تجتمع حولها كل هذه الفنون والتخصصات.

أمام تنامي الاحتفاءات المتعددة للإنسان بعريه بِغَضِّ النظر عن المناقشة التيولوجية أو الأخلاقية، هل نستطيع القول إن الإنسان يجدد العودة الدائمة إلى الطبيعة عندما واجهها – كجزء لا يتجزأ منها – بكل عري: عار من الملابس، عار من الأدوات، عار من التقنيات، عار من الأخلاق.. عار من كل شيء إلا من نفسه؟ هل نقول بأن هذا «الانفجار العاري» الذي تعكسه الصورة الآن، هو فرح الإنسان بنفسه وانتصار لها على كل المكبوتات الفردية والجماعية؟

إن الثقافة تشكل دوراً حاسماً في تعديل وتحويل وتكييف وتطويع.. طبيعة الإنسانية الغريزية كحب الاستعراض، والتلصص عبر النظر.. فهل يمكن أن نعتبر مظاهر التهتك من خلال الفنون عامة والبصرية خاصة، تحولاً في رؤية الإنسان ككائن ثقافي لطبيعته؟ أم أن الأمر يخضع لمنطق الاستهلاك وتحول التواصل

الإنساني من الشفهية المتواترة، فالكلمة المدونة، إلى الصورة العابرة للعالم عن طريق الفضائيات؛ وهي صورة ذات بعد شمولي يجمع بكل عنف إيديولوجي كل ما هو مؤثر في الإنسان؟

تكاد هذه الفضائيات اليوم، أن تجعل من اللحم البشري مادة أساسية لتصدير خطاباتها؛ ففي الوقت الذي تعددت فيه الفضائيات المتخصصة، وازدادت التقنيات البصرية تطوراً لتجعل من الجسد الإنساني محوراً أساسياً في التأثير على المشاهد، لا تتجه لمخاطبة فكره، بل للعب بغرائزه.. لقد انتشرت هذه الظاهرة خصوصاً مع القنوات الفضائية الترفيهية، إذ غالباً ما تقدم مادتها عبر توظيف فتيات طريات، بضات، ممشوقات، جميلات، مرسومات الملامح، لطيفات الصوت، عذبات اللكنة، متصنعات الحركات.. كل شيء في أجسادهن وحركاتهن خاضع لهندسة ما داخل الكواليس.. فعندما تريد أن تحلل خطابهن بمعزل عن جمال أجسادهن، وتناسق حركاتهن.. لا تستطيع أن تعثر على مادة أساسية تشفي عمق السؤال الفكري.. إنها خطابات تحاول ببساطة إثارة مشاعر المتلقي الذي بفعل إفراطه في استهلاكها وانتشارها بشكل يحاصره، لم يعد يقبل البرامج ذات الطروحات العميقة التي يقدمها أشخاص لا يخاطبون

الجمهور بأجسادهم. إن الخطاب التلفزيوني الفضائي اليوم، والخطاب الأيقوني عامة، مرتبط بـ«الخطاب الجسدي» الذي يستثمر بعداً من الأبعاد الجمالية لجسد مقدمه أو مقدمته.

إذا ما انتبهنا قليلاً إلى نوعية الأفلام أو الأغاني التي تقدمها الفضائيات العالمية عامة، والعربية خصوصاً، نقف عند حقيقة مفادها الاستثمار المكثف للعري الكامل أو الجزئي لجسد الإنسان، لا سيما جسد المرأة التي لا تخلو الفضائيات من تقديمها «مستورة» الجسد، وكأنها وقود الصورة اليوم! إنها تعري صدرها، أو أكتافها، أو جزءاً من مرافقها، أو الأجزاء المثيرة من أرجلها، وإن أخفت كل هذا يتم التركيز بكل الوسائل (نفخ، ماكياج، حلق، شفط...) على وجهها إلى درجة أن المرأة التي تقدم البرامج، أو التي تمثل، أو التي تغني... تقوم بحركات وأصوات تدغدغ عواطف المتلقي، وتدعوه للاستعراء: استعراء عاطفي، استعراء حسي، استعراء نرجسي، استعراء مزاجي... ونفس الشيء (ببهارات مُعَدَّلَة) يتم تطبيقه على الرجل تقريباً، إذ تحاول الصورة تأنيثه.. فالزمن اليوم، يعرف سباقاً محموماً من طرف سماسرة الفضاء، يفعلون كل شيء بالإنسان من أجل أن يحافظوا على ذروة المشاهدة، وعلى المشاهد.. وقد أثر ذلك

في المتلقي الذي أصبح بدوره يقوم بحركات مشابهة لما يراه. ولعل تحليلاً مبسطاً لحركات الناس أثناء التقاط صورهم الفوتوغرافية، تبين مدى محاولة الإنسان «الواقف –المستعري» لبذل مجهود كبير للقيام بحركة ما لها علاقة بتصنع الاستعراء أو القيام به، كالاعوجاج المثير، أو الميل والتمايل، أو إخراج المؤخرة وإدارتها.. إن الوقوف أمام عدسة الكاميرا أو آلة التصوير دعوة للاستعراء التجاري الاستهلاكي الذي يفقد الإنسان عفويته.. أليس ذلك من تأثيرات عصر الصورة التلفزيونية الذي نعيشه؟ ألا ترتبط الثورة الفضائية بالاستعراء واستهلاك الجسد البشري بكل أبعاده حد الاستنزاف؟

من تمظهرات هذا الاستعراء الاستهلاكي لجسد الإنسان عبر الصورة بمختلف أشكالها، ما نشاهده اليوم ضمن أغاني الفيديو كليب؛ إن هذا النمط من الغناء الذي نما بفضل التلفزيون، غَيَّرَ وظيفة المغني أو المغنية، إذ لم يعد الغناء اليوم مقتصراً على قوة الصوت وجاذبيته وإتقانه للمقامات والانتقالات والتفاعل الإحساسي مع الكلمات... بل، المغني(ة) الآن، تتعرى بطرق شتى، ترقص، وتتنقل في أماكن لها علاقة بإيحاءات رومانسية وإيروتيكية كقمم الجبال ومداعبة بعض الأشياء أو الحيوانات

كالأحصنة والقطط والكلاب... أو مص بعض الأشياء كالحلوى والمثلجات (الآيس مثلاً)، أو الظهور بملابس ملتصقة على الجسد تبرزه أيما إبراز، وركوب بعض وسائل النقل بطرق استعراضية كالجلوس على سروج الدراجات العادية الرقيقة [هل هذا الوضع يساعد على الغناء؟!]، أو الرقص الاستعرائي «Strip-tease» أثناء الغناء الذي تحول في الحقيقة إلى لعبة سمعية بصرية أساسها تقني يرتكز على البلاي باك «Play back»، والمؤثرات الصوتية... إن هذا النوع من الغناء، لا يخاطب الجانب الطَّربي والنغمي في الإنسان، بل يبهره أولاً، ثم يقدم له نوعاً من «التفريج - الفرجة» عن مكبوثاته. فالفيديو كليبات العربية مثلاً، تخاطب المكبوث الجماعي الجنسي العربي، لذلك نلاحظ تناميها المتصاعد، والإقبال «الإدماني» عليها... إنها أيضاً تلعب على الجانب الاستيهامي «fantasmatique» في الإنسان، وبالتالي فهي لا تقدم الفرجة، بل تترصد المتلقي قصد الإيقاع به واصطياده وتوريطه.. قصد الاندماج والإدمان على الاستعراء بشكل يتجاوز حدود ما هو عادي. إن هذا قد ساهم في تغيير الذائقة الطربية التي تحولت إلى ذائقة تقرن الطرب بالعري، وأصبح كل مُغَنٍّ مثلاً، غير فاتن أو جميل أو جذاب.. لا يلبي طموحات المتلقي الاستعرائية.

في نفس السياق أيضاً، نشير إلى قوة استهلاك منتوجات العري المصور من خلال قنوات الستريبتيز والبورنوغرافيا والشذوذ الجنسي.. وهي قنوات يحاول المشرفون عليها تبرير ذلك جمالياً وثقافياً من خلال خلق مجلات وبرامج تتحدث عن جماليات الفيلم البورنوغرافي وتستضيف من خلاله نجوم هذا «الفن» لتحليل أفلامه ومناقشة قضاياه.. رغم أن تجاره يتفننون في استهلاك الجسد الإنساني بشكل يصل إلى ما بعد اللذة كالعنف والمازوشية والسادية.. فهل هذا فن عنيف أم عنف يبرر بمقولات فنية كلية؟ متى كان تعذيب الإنسان فناً؟

إن الاستهلاك الاستعرائي لا يراعي مقولات الأخلاق والحميمية والإنسانية.. بل غرضه تبرير ذلك، وتعويد المتلقي عليه ليدخل في سياق العادي.. فهل أصبح اليوم استهلاك أغاني الفيديو كليب يدخل في سياق «الحشمة العائلية» بمعناها الشرقي؟ أظن أن الأسرة، بكل مكوناتها، ألفت مشاهدة العري دون إحداث أي حرج لمكوناتها، وهذا دليل على عنف إيديولوجية المجتمع الذي يبرر استهلاك العري.. وكأن الإنسان لا تكتمل طبيعته إلا بأن يَرَى ويُرَى كما كان في البدء!

***

الإنسان المنتقي

تشظـية الفرجـة
وإلحـاق الأصـل بالفرع!

– 1 –

يرتبط الإنسان المعاصر في حياته العادية بالكثير من الأشياء يكاد يتجاوز حدود الاستعمال العادي إلى علاقات تختلف بساطة وتعقيداً، إذ لم يعد له فكاك عنها... فالفرد اليوم، يحيا داخل منظومات حياتية منشطرة، لكنها لا تخلو من بعض الأدوات الموحدة التي يخترق

استعمالها الأعمار والطبقات الاجتماعية والانتماءات والتكوين الثقافي... من بين هذه الأدوات نتحدث في هذه المقالة عن آلة التحكم عن بعد المعروفة بالـ «Télécommande» وهي آلة إلكترونية تكاد تكون موحدة من حيث المعايير «Standardisé» ومن حيث إمكاناتها التقنية واستعمالاتها... فهي تجعل مسافة بين مستعملها وبين الجهاز الـمُتَحَكَّمِ فيه لتعوض تماسه المباشر معها بمجرد ضغط على أحد أزرارها... ترى ما السر في خلق هذا التباعد؟ وما غاياته؟ وهل بالفعل يتعلق الأمر بتحقيق الرفاهية الإنسانية؟ هل الحضارة المعاصرة، تريد أن تجعل من الإنسان كائناً ضاغطاً؟ ما دلالة الضغط على الأشياء الكثيرة والمتعددة في الحضارة اليوم، خصوصاً التي تخترق أبسط لحظاتنا الحميمية؟ هل الإنسان كائن ضاغط لا يرتاح إلا إذا ضغط على شيء يلبي من خلاله رغبة ما أو حاجة ما أو فضولاً ما؟ هل الضغط على الأشياء يعني الاختيار والانتقاء؟

– 2 –

نلاحظ أن جل الأشياء الإلكترونية في حياة الإنسان، تتوفر على آلة تحكم عن بعد «Télécommande»... ولكن ما نريد

حصر مقالتنا حوله، هو آلة التحكم في التلفزة وملحقاتها، والتي تتشابه إلى حد كبير مع فأرة التلفزيون من حيث بعض الوظائف، وعمليات الولوج والخروج، والتغيير والفعل...

تحضر هذه الآلة الإلكترونية في كل بيت تقريباً، وفي المكاتب، وفي المرافق العمومية والخاصة، وفي الجيوب في بعض الأحيان... فصغر حجمها يجعلها سهلة التواجد في كل الأمكنة ولدى الكل... تتشكل من أزرار تساعد حاملها على التواصل مع الآلة أو الشيء الذي تتحكم فيه، وهي بالتالي تساهم– حسب صانعيها – في ربح الوقت، واقتصاد الجهد، وادخار المال، وسهولة التحكم والتصنيف، وسهولة التنقل من... إلى... عبر...

– 3 –

تزداد أنظمة هذه الآلة تعقيداً حسب تطور الصناعات الإلكترونية والسيبرنيطيقية، وتختلف بساطة وتعقيداً انطلاقاً من نوع الآلة موضوع التحكم، ونوعية الخدمات التي تقدمها: خذ على سبيل المثال، أنواع آلات التحكم الخاصة بالتلفزيون، موضوع مقالتنا؛ فهي تختلف من الجهاز العادي (نظام الشاشة

الواحدة) إلى الجهاز المعقد (نظام الشاشات في شاشة واحدة، أو نظام النوافذ داخل الشاشة الواحدة)، فالأول يدير شاشة واحدة، أما الثاني فيدير حامله إدارة من الشاشات وكأننا في غرفة توضيب أو بث تلفزي... وهكذا، فالتحكم في الآلات المنزلية عن بعد ليس هو التحكم في الأجهزة المعقدة، لأن خصوصيتها مبنية على استقطاب أكبر عدد من المستعملين.

تلعب مسافة التحكم دوراً أساسياً أيضاً بالنسبة للخصائص التقنية والفنية لهذه الآلة، التحكم عن بعد في جهاز التلفزيون يختلف عن التحكم في صاروخ استطلاع يحلق في الفضاء، فكلما زادت المسافة، تعقد النظام وتطور أكثر.

– 4 –

كادت أصابع الإنسان المعاصر أن تتآلف مع أجهزة التحكم عن بعد التلفزيونية وتوابعها [الفارز الرقمي، قارئ الأقراص المضغوطة بكل أنواعها CD، DVD، VCD، DVIX، MP3، MP4...، جهاز الفيديو...]، إذ لم يعد الإنسان، سواء كبر أو صغر سنه، في حاجة إلى النظر إلى الأزرار والتدقيق فيها قصد التعرف على وظيفة الزر بواسطة المشاهدة ثم الضغط عليه، وإنما

أصبح بينه وبين «الزر – الجهاز» شبه تعاقد ضمني، وكأننا بساطة أمام تعاقدات إلكترونية غَيَّرَت وظائف الأصابع، وعززت موقع الإبهام ودوره في الحضارة الإنسانية بصفته الأصبع الذي يضغط، والذي يتحكم، والذي يحل ويعقد... فهل يمكن للإنسان المعاصر أن يفسخ عقد هذا الانسجام والتآلف؟ وهل بإمكانه أن يتخلى عن جهاز التحكم عن بعد خاصة بعد أن قَرَّبَ إليه المسافات؟ بل، من يتحكم في الآخر؟ أليست اللعبة متبادلة؟ هل نستطيع تصور الحياة بدون جهاز تحكم؟

– 5 –

شاء المخترعون اليوم، أن تكون حياتنا مرتبطة بأجهزة تحكم، ولا تشتغل بمعزل عنها كما هو الشأن بالنسبة للكثير من الأجهزة، إذ تصبح قيمة الجهاز ككل شبيهة بقيمة آلة التحكم عن بعد، وأذكر هنا آلات التحكم عن بعد الخاصة ببعض أنواع الفوارز الرقمية، وبعض أنظمة الإنذار، والتحكم في السيارات... إن المثير في هذا الارتباط، بغض النظر عن مزاياه وسلبياته، قيمة الربط في حد ذاتها،إذ ما الذي يجعل الأصل (الآلة) ترتبط بالفرع (آلة التحكم)؟ أليس ذلك قلباً للمنطق المعتاد: الفرع تابع

للأصل، وقد يشتغل الأصل رغم بطلان الدعم الذي يأتيه من الفرع. إن السؤال «من يرتبط بمن؟!» يقدم نفسه بإلحاح أمام هذه الوضعية – الإشكالية. تريد الحضارة المعاصرة – وهي تدعي السهولة والبساطة – ألا يرتبط المتفرج بأية قناة، خاصة وأن آلة التحكم عن بعد تحول عملية الفرجة عنده إلى شبه لعبة للتنقل بين القنوات، وهذا ما ينتج عنه نوع آخر من الفرجة التلفزيونية: «فن الزابينغ» (Art de zapping)، وعبر هذا التنقل تتشكل فرجة تلفزيونية متشظية، إذ يتشتت تركيز المتلقي، ويضيع هو ذاته بين القنوات بفعل السهولة التي تمنحها إياه آلة التحكم، وهو الشيء الذي لم يكن يمارسه قبل اكتشافها، ولا يستقر بصره إلا على لقطات من برامج أو أفلام أو... وهذا في حد ذاته «تيه فرجوي» تصنعه لنا حضارة آلة التحكم عبر الزابينغ. هل عندما يتحكم الإنسان في جهاز التلفاز وبعض ملحقاته، يستطيع بالفعل إحكام قبضته على زمام الأشياء، أم أنه يصبح منقاداً ومدفوعاً إلى متاهات تفرض عليه غوايات متعددة؟ وبالتالي تضيع حريته وتتخاطفه شركات الإنتاج. إن المدخل الذي يمكن أن نعالج من خلاله تحكم الإنسان في آلة التحكم التلفزيونية، مدخل متعدد ومتداخل، فالفرجة السمعية البصرية لحظة اجتماعية ونفسية وأخلاقية... حوّلتها التكنولوجيا الراهنة إلى سياحة بصرية لم يعد

للإنسان المعاصر بد من القيام بها. فالأمر لا يخلو من بعد إيديولوجي للإبقاء على الأشياء كما هي وتعطيل حس الإنسان الابتكاري والتغييري، فالفرجة عبر التنقل بين القنوات، تجعل الواقع شبيهاً بالفرجة، فيصبح الفقر فرجة، والمأساة فرجة، والفوارق فرجة... يتحول من حالة إلى حالة، من مجتمع إلى مجتمع، من لغة إلى لغة، من ثقافة إلى أخرى... أمام هذا الطبق الفرجوي المتنقل، بات الإنسان اليوم مصاباً بنوع من الاندفاع اللاشعوري، غير الـمُتَحَكَّم فيه، للقيام بفعل التنقل بين القنوات، بل لا يرتاح إلا إذا أمسكَ بيده آلة التحكم، ووطأت أصابعه أزرارها وكأن الأمر شبيه بحالة إيروتيكية طبيعية... ولعل ملاحظة بسيطة لأسرة يتجاوز عدد أفرادها الثلاثة، يكشف الصراع الذي ينشب عن الإمساك بآلة التحكم وتسيير دفة الفرجة داخل المنزل، فالمرأة تريد التنقل بين قنواتها المفضلة، والطفل كذلك، والرجل أيضاً... كل ذلك بسبب الباقات التلفزية «Les bouquets télévisuelles» الوافرة... فالمجتمع اليوم، يوفر للفرد وفرة من القنوات، ويهيئ له جواً ملائماً للمشاهدة الوثيرة والفاخرة... فهل الأمر بريء؟ ولا شيء غير الراحة والفرجة؟

– 6 –

أظن أن الاختيار هو الحاسم في اللعبة كلها، فعندما يختار الإنسان قناة تلفزيونية بعد جولة من الزابينغ، لا يكون اختياره سليماً وبريئاً، سواء وعى المسألة أم لم يعها. عندما يختار قناة، يختار منظومة فرجوية مكتملة أو تغري بالاكتمال. فكل قناة ناطقة باسم حضارة، باسم ثقافة... والثقافة حاملة لنمط من الحياة والتداول، سواء أدرك الإنسان المتفرج الخطاب المعلن أم الثاوي بين لقطات الفرجة التلفزيونية التي يتلقاها، فهو لن يسلم من حمل بعض من مقولاتها. ولعل المثال الصارخ الذي نعايشه أكثر، يتجلى في صفوف الأطفال والمراهقين، تأثرهم أكثر بالبرامج والرسوم ونجوم التلفزيون الذي يتحول إلى مسؤول مباشر عن تقديم أنواع ونماذج متعددة من الشخصيات والكاريزمات والزعامات... فهل يكمن الأمر في الفرجة فعلاً؟ ألا يطرح الأمر على الآباء والمهتمين والدارسين تقديم مجهودات تربوية وبيداغوجية وثقافية لترشيد استعمال آلة التحكم عن بعد التلفزيونية؟ فابتعاد الكثير من المنظومات التعليمية العربية عن عدم دمج مادة السمعي البصري، يزيد الأمر تعقيداً، ويضاعف من انتشار الأمية السمعية البصرية لأن العالم ينشر قيمه، ويمهد

لسياساته بواسطة الفضائيات العابرة للقارات، والمخترقة للخلوات بعيداً عن أعين الرقابة القانونية والتربوية... لذلك، فالاستلقاء فوق الكرسي الوثير «Le fauteuil»، والإمساك بآلة التحكم للبدء في «التجوال التلفزيوني» ليس بذخاً ولا امتيازاً كما يعتقد الكثير، بل كل ماسك بآلة التحكم، طريدة تلفزيونية مفترضة، ومحط تسابق حميم لقنوات مفترضة...

– 7 –

أختم ورقتي التأملية هاته بإحالة أنظاركم لمشاهدة الفيلم السينمائي «Click» لمخرجه «Frank CORACI» الذي يعالج موضوع حلم الإنسان اللامنتهي، وفضوله الجامح في التحكم عن بعد في الآخر والأشياء والزمن... عبر ألة تحكم عن بعد... وهو طموح خفي ينم عن تعقد الأحاسيس البشرية، وتأسس الطبيعة الإنسانية في بعدها السيكولوجي عن الرغبة الدفينة في التحكم... فهل يمكن التحكم في الإنسان (كآلة) عن بعد بعدما تحكمت الهندسة البيولوجية في جينومه؟

***

عــري الكائـن

إنسان يرى أكثر ولا يُحسن الرؤية

– 1 –

طفحت في السنوات الأخيرة مصطلحات تقنية عديدة ترتبط بالمجال البصري من قبيل الـ «Hand Cam» و«Web Cam» و«Gsm Cam»... وغيرها من الكاميرات المحمولة، اليدوية، المتحركة أو الثابتة... وهي «أعين» اصطناعية أتاحت استعمال الكاميرا كعين «بشرية – تقنية» للإنسان المعاصر...

مع هذه الطفرة، وفي ظل الاستعمالات المتعددة لمبتكراتها البصرية... تتوالد عدة إشكالات تقنية ووجودية وأخلاقية...

راهنت التكنولوجيات البصرية الحديثة على تزويد الإنسان بأعين إضافية تختلف وظائفها وتجعل استعمالاتها متعددة وسهلة الاستعمال ولا تتطلــب الكثير من الإضاءة أو الدراية أو الضبط (Le réglage)... فغالباً ما يتم ضبطها بشكل أوتوماتيكي مما يجعلها تتلاءم وكافة أو جل الوضعيات التي يكون فيها وعليها الـمُسْتَعْمِل.

ما يثير في هذه الأدوات عدم اقتصارها على فئة دون أخرى، وانتشارها لدى فئات وطبقات اجتماعية متنوعة... أثمنتها تكاد تكون في «المتناول»، وكأن العصر الحالي يريد من الإنسان المعاصر أن يرى أكثر! أو يرى أنه لا يرى أكثر! أو لا يحسن الرؤية!

– 2 –

عندما يضع الإنسان بينه وبين الموضوع «الـمُصَور» عيناً أخرى، أو يضع عينه في العين الاصطناعية، تتبدل لديه الرؤية، ويُفْرَض عليه التجزيء، ويضع خبرته البصرية الطبيعية أمام محك الآلة.

تفرض عليه هذه الوضعية التأرجح بشكل مفارق بين السلبي والإيجابي... إذ ما حدود حرية الفرد في التقاط ما يريد؟ هل العالم استوديو مفتوح للعموم؟ هل الكاميرات الشخصية تصور الموضوعات المرتبطة بشخص حاملها ولا تتجاوز ما سواه؟ ما دور الأخلاق هنا وما حدودها؟ كيف يتسنى للإنسان باعتباره كائناً فضولياً كبح «غريزة حب التصوير»؟

– 3 –

أصبح الإنسان يصور نفسه ويصور العالم. إن هذه الإدارة الذاتية لدواليب الآلة وشروط إنتاج الصورة عبرها، جعلت الإنسان كائناً مزوداً بطاقة تفاعلية وانفعالية تجاه نفسه وتجاه العالم[1]. غالباً ما نشاهد في الشارع أناساً يصورون أنفسهم في أوضاع وبتقنيات مختلفة تثير الكثير من التساؤل: لماذا بهذه الطريقة؟ ما الطرق الممكنة للرؤية الذاتية؟ هل يتوصلون إلى صورة تحقق لهم الرضا التام عن أنفسهم؟ أم أن عملية التصوير الذاتي عملية متجددة وخاضعة لظروف وحالات عدة؟

عندما يحمل الكائن كاميراه اليدوية المحمولة، وهي كاميرا خفيفة الوزن، لها قدرات تقنية لا تصل إلى مستوى الجودة التقنية

الاحترافية، ولكنها تضمن جودة مقنعة لحاملها على الأقل؛ فإنه يضمن أن تَلِجَ معه كل الأماكن (مع استثناءات قليلة)... إن في ذلك «ولوجاً لعوالم الكائنات الأخرى». يتجاوز الأمر مجرد حمل للكاميرات، ليتحول فعل الحمل ذلك إلى «حمل» «أناس» آخرين: عندما يتم تصوير كائن، تلتقط الكاميرا ملامح لحظة إنسانية، وتصور حالة نفسية واجتماعية وثقافية... تصور موضوعاً تحول بفعل تلك الآلة إلى متعة، إلى فرجة، إلى مجال واسع للتأويل... وبالتالي، لا يصبح ذلك مجرد استمتاع وتسلية بصرية، بل عملية أَرْشَفَةٍ وتدوين قد يفكر صاحبه في بثه داخل أمكنة وخلال أزمنة مختلفة تتجاوز حدود ونطاقات الاستعمالات الشخصية كالبث المنزلي العائلي أو عبر شبكة الإنترنت أو التجميع في المدونات الشخصية الرقمية... وهذا ينقلنا من الفعل الفردي (الرؤية الذاتية) إلى الفعل الجماعي (الرؤية المتقاطعة)... فكيف تتداخل هذه المستويات؟

– 4 –

يغير استعمال هذه الكاميرات موقفنا كلياً من العالم. ويؤثر في تصورنا له وفق ما نصوره وما نريد أن نصوره. هل نستطيع

القول إن الإنسان المعاصر قد تحول بفعل هذه المستجدات البصرية إلى «عين تقنية كبيرة» مفتوحة على كل شيء ومنغلقة على كل شيء في آن؟ استطاعت هذه التكنولوجيات أن تخلق الوهم بأن كل شيء أصبح مباحاً، وأن فعل الاقتحام البصري هذا للَحَظَات الإنسان الأكثر فرحاً، أو الأكثر قرحاً... لا يفسر إلا شيئاً واحداً: قوة الحضارة الراهنة على تعرية الكائن المعاصر من كل شيء، وهنا لا أتحدث عن العري بمعناه الجنسي (الإيروتيكي أو البورنوغرافي) وإنما أتحدث عن تعريته من أي إحساس من شأنه أن يعيق الانتشار الكاسح للمنتجات المادية الاستهلاكية وخصوصاً المتعلق منها بصناعة الوهم والفانتازم... إضافة إلى إيديولوجيا الرقابة التي أصبح كل واحد من هذه الكائنات يمارسها ضد نفسه وضد الآخرين عن وعي أو بدونه. إن غابت الأعين «الرسمية» (العمومية الاحترافية) حضرت الأعين «الخاصة» (الشخصية الهاوية). الجميع منخرط في لعبة كاميرا خفية. فهل حالة الطبيعة مستمرة من حيث الجوهر، ولم يتغير إلا الشكل؟ أم أن طبيعة الإنسان تتأسس على البص والاستعراء والاستعراض؟

– 5 –

عندما تقع الأحداث المأساوية (تفجيرات 11 سبتمبر وفيضانات تسونامي)، تظهر «الفرجة الفردية» «الرؤية الشخصية» «عين الهاوي» وتحول الحدث إلى مادة بصرية ذات قيمة عالمية مهمة تتسارع وكالات الأنباء والتلفزيونات لتخاطفها وتسويقها كمادة خبرية نادرة دون التفكير في أبعادها الإنسانية أو الأخلاقية... السبق والتفرد والربح هو الأهم.

إن الحضارة المعاصرة تسير نحو صناعة المراقبة الفردية عن طواعية وبرغبة واندفاع خالصين من الكائن البشري المعاصر، بل الأهم من ذلك، إدخال ذلك في لعبة استهلاكية وفرجوية معقدة جداً.

– 6 –

في الدول المتقدمة تكنولوجياً، لا يكاد صدر أي كائن يخلو من تعليق آلة تصوير أو كاميرا يدوية محمولة أو هاتف محمول مزود بعدسة/كاميرا لاقطة... لقد تحولت هذه الآلات إلى أيقونات معاصرة «تزين» السَّمْتَ الإنساني المعاصر، لم تعد مجرد آلات لالتقاط لحظات خاصة تتفاوت قيمتها لدى كل

شخص: أعياد الميلاد، حفلات، أعراس... بل تم دمجها في إطار «اللباس العام» للشخصيات القاعدية. فعندما نتمعن بعمق يافطات الإشهار أو الحملات الدعائية الخاصة بتلك الأدوات، نستشف بعمق نية أصحابها في جعلها شيئاً حميمياً وعادياً وتزيينياً... إنها الأكسسوار المعاصر الذي يلغي الفروق بين الجنسين: الكل يعلقه قلادة في عنقه أو على كتفه أو... والفروق الاجتماعية: نجده داخل الفيلات وداخل الأكواخ المعاصرة... أليست هذه لعبة إيديولوجية رقمية بصرية خالصة؟! أليست الـ «Hand Cam» خصوصاً، جهازاً من أجهزة المراقبة الشخصية والعمومية؟ ألم تقتحم الـ «Web Cam» كل المنازل؟ ألم تصبح تلك المنازل مكشوفة بفعل ذلك الاختراق التقني لمؤسسة الأسر باعتبارها مكاناً حميمياً جماعياً؟ ألم يعد صدر الإنسان حاملاً للمفارقات: كَاتِمٌ/مُجْهِرٌ! مكان لوضع القلادات/حامل لمصنعها المتنقل!

– 7 –

إن ما يؤكد ذلك محاولة شركات التلفزيون الاحتكارية العملاقة خلق برامج تحتوي على منتوجات تلك «الأعين» الخارجة عن منظوماتها، وذلك من خلال برامج تهتم بها

وتشجعها، بل تجازي الموضوعات الفريدة من نوعها. وأظن أن المشرفين هنا، يريدون احتواء هذه الظاهرة احتواء لا يخلو من التوجيه المسبق والتحكم عن بعد... فهذه البرامج تحتفي بالموضوعات الثانوية إن لم نقل التافهة، وخصوصاً التي تثير الضحك داخل عوالم الإنسان والحيوان معاً، والتي لا تخرج في الغالب عن النطاق العائلي كأن نرى حادثة سقوط بسيطة ومضحكة أو مشاحنة بين قطين أو إحدى الحيوانات الأليفة في وضعية ما... أليس في ذلك تدبير ما لهذه الظاهرة؟ ألا يتم هنا خلق عادات جديدة ومنظومة قيمية خاصة؟ لم يعد حامل هذه «الكاميرات» يتتبع كل شيء في المجتمع، ولم يعد يضع أعينه الحقيقية و«عينه التقنية» في قلب الأحداث العامة، بل لم يستطع حتى أن يحول موضوعاً شخصياً إلى قضية عامة كمشكلة الفردانية والأجواء المغلقة التي خلقتها الحضارة المعاصرة للكائن المعاصر، إذ جعلت منه كائناً فردانياً وحيداً ومنغلقاً على ذاته، وفتحت بيته على العالم عبر الإنترنت والفضائيات ووسائل التسلية للانخراط في «مجتمع الفرجة»[2]... إن هذه الفردانية الحقيقية هي ما يريد مجتمع الاستهلاك[3] والفرجة أن يخلقها ويقويها... أرادت أن تجعل من الكائن حيواناً استهلاكياً وفرجوياً من خلال هذه الوسائل مع إلغاء كل حس نقدي أو تأملي لقضاياه ومصيره

في حمأتها. إن الأمر مفارق فعلاً: يتواصل مستعمل الـ «Web Cam» مثلاً مع الكل ولكنه وحيد فريد أعزل في نهاية الأمر... يا للاستلاب والتيه!

لقد تم ربط الفرجة مع الاستهلاك هنا للترابط العضوي بينهما: تنبني الفرجة المعاصرة، خصوصاً السينمائية والتلفزيونية منها، على الاستهلاك من خلال لعبة التغيير jeu de rechange والتجاوز (التقادم التكنولوجي) [إذ تتغير الأجهزة وتتغير الأنظمة والـمُسْتَهْلَكَات «Les consommables» والـمُلْحقات «Les accessoires» وتتغير الموضوعات «القنوات الموضوعاتية» التي تتغير شفراتها بسرعة، وتتغير تقنيات الربط...]؛ وهذا ما يجعل الأجهزة والمنظومات والوسائل... تتقادم مما يضطر الإنسان إلى تتبع التغييرات الطارئة التي غالباً ما تصبح بفعل الوفرة في المتناول، وهذا ما يبرر إيديولوجيتها، ففي بعض الأحيان يصبح الجهاز أكبر من قيمته... أليست القضية هنا مثيرة بشكل حقيقي؟

لنتأمل: «يستطيع جهاز استقبال رقمي (Récepteur némurique) بقيمة 500 درهم مغربي أو ما يعادل 50 يورو، التقاط ما يزيد على 5000 قناة وما يزيد مجاناً! وهو قابل لإعادة البرمجة (flashage et programmation) الدائمة بفعل سرقة

الشفرات السرية للقنوات المشفرة وانتشار القرصنة في دول العالم الثالث... كما أنه يتيح للمُسْتَعْمِل إدخال وإخراج المواد المبثوثة عبر التسجيل والقراءة على حوامل ووسائط عدة!».

أليس غرض الحضارة الراهنة صناعة إنسان الفرجة الذاتية؟ أليس الهدف تحويل البيت إلى استوديو؟ أليس الغرض إشغال الأفراد بالفرجة وتوريطهم في استهلاك ما يرتبط بها؟ أليس الغرض قطع أواصر التواصل المباشر وتحويله إلى تواصل وسائطي مسموع ومرئي سَهْلِ المراقبة؟ إذ يكفي أن تكون مزوداً بربط هاتفي وصحن مقعر ومرتبط بالوِيبْ كَامْ لتتحول عزلتك إلى تواصل/مراقبة كونية؟

الكل يسير وفق شعار: ابق في مكانك وكل شيء بين يديك!

تُوهِمُ الحضارة المعاصرة الإنسان بامتلاك كل شيء، في حين أنها تقدم له ما تريد... يعرف ولا يعرف!

– 8 –

إن الخطر الذي تمارسه هذه الكاميرات، رغم تطويرها للملكات الذكائية الفردية، وإن كانت اصطناعية، يكمن في

تنميطها للكائن وفي الحد من قدراته وقيمته الخيالية والإبداعية، سيما عندما لا تلبي كل حاجيات مستعمليها، وهذا ما يجعل هامش الحرية الفردية محدوداً. إن هذه الوضعية تنعكس سلباً على الـمسْتَعْمِل، وترغمه على الدخول في نظام خاص للاشتغال والاستعمال، بل قد تكرهه على السير وفق إمكانيات ومسارات محدودة لا خيار سواها.

حولت هذه الأعين المرافقة للإنسان المعاصر العالم إلى استوديو مفتوح للتصوير والمراقبة، وبموجب ذلك أصبح لا ينام! لقد حولت عادات الإنسان وأنماط حياته وعيشه: عندما تحضر الكاميرا، يتغير السلوك، يتم التحضير المسبق والإعداد القبلي للأشياء... بمعنى، أن عفوية الكائن، وهي اللحظة الوجودية المهمة، قد اندثرت وتلاشت.

– 9 –

ساح حاملوها في ظل عالم السياحة الذي نحياه، واكتشفوا غرائب الدنيا، فاستجابت لذلك... ولما عرضوا ما صوروا، أصبح كل شيء فرجة، وغاب الأهم: تأمل ما تم جمعه، وتحويله إلى مادة للاشتغال على قضايا الآخر المفارق والمختلف قصد مد

جسور المعرفة المتبادلة وإضافة معانٍ جديدة للوجود الخاص عبر حضور هذا الوجود المصور الآخر.

تشكل هذه «الكاميرات/الأعين» المحمولة أداة لتقييد وتدوين بعض الأفكار/اللحظات مباشرة من شارع الحياة الصاخب، إذ هناك من ينجح في تحويل هذه المادة إلى منتوج تجاري خالص، وهذا ما تقوم به وكالات الـ «Photage»؛ وهناك من يحول موادها إلى وثائق للاشتغال الأنتروبولوجي والوثائقي... وهناك من يتصرف فيها ويحولها إلى أفلام للفرجة الفردية أو الجماعية جاعلا بذلك بيته «استوديو صغيراً» يجري فيه عمليات فنية سمعية بصرية كالمونتاج والميكساج والتسجيل والعرض وغير ذلك.

– 10 –

سهلت تقنيات التسجيل والأرشفة والعرض... التعاطي مع هذه الكاميرات، فالحوامل «Les supports» متوفرة ومتعددة، كما يمكن تحويل موادها بسهولة من حامل إلى حامل، إضافة إلى أن طرق إخراج المواد من جهاز إلى جهاز سهلة ومتعددة، فضلاً عن إمكانية إعادة العرض الفوري أو مراجعة الموضوع

المسجل «Visionnage»... يطرح هذا الأمر مشكلة مهمة في حياة الفرد اليومية: فلا يمكن أن تمر هذه العملية دون ترك آثارها على سلوك الفرد ونفسيته وتغيير كيفية رؤيته للأشياء من خلال تعامله اليومي مع تلك الآلات قبل التصوير وبعده. هل يستطيع بالفعل الوصول إلى الهدف الذي رسمه من قبل؟ هل يمتلك وعياً تقنياً وبصرياً أم أنه يجرب ويغامر؟ كيف يتعامل مع تلك المواد المصورة؟ هل يحتفظ بها أم يحذفها مباشرة بعد الاستهلاك؟ هل ينتقدها؟

تلك بعضٌ من أسئلة جارفة وأخرى تضرب في الأفق ترتبط بالمشكلات الحارقة لمصائر الذاكرة الفردية والجماعية في ظل تنامي هذه الأعين التقنية، الشيء الذي يعجل بضرورة التربية على السمعي البصري وتدريسه عموماً لأن المسألة معرفية وتربوية ووجودية وقيمية...

***

إنسان الوسائط

إلى أين تصل بنا ثقافة الشاشة؟

– 1 –

بعيداً، كان الإنسان يرى نفسه بطريقة طبيعية من خلال أشياء الكون الشفافة كالماء والثلج... هناك تبلورت فكرة مهمة عكستها لحظة أسطورية خالدة لتتحول فيما بعد إلى نسخ فكرية متوالدة ومتوالية في تاريخ البشرية... إن فتى الأساطير «نرجس»، قد دفع حياته مقابل ذوبانه في نفسه/صورته ليعري

الإنسان في أدق حميمياته النفسية، ككائن عاشق لصورته الأصل التي يبحث عنها في كل مكان! وهي فكرة لها تجليات وتفاصيل عدة: وقوف الإنسان أمام المرآة باستمرار، اكتشاف الطفل لانعكاس صورته عليها[4]، احتفاء الإنسان بصوره...

أليست تلك اللحظة الميثولوجية هي بداية اكتشاف الشاشة؟ أليس عشق الإنسان لصورته كان حافزاً لتوالي الإنجازات البصرية اليوم؟

– 2 –

لا أعرف هل تزامن الثورة الإلكترونية مع مثيلتها البيولوجية مجرد صدفة علمية، أم أن الأمر يدخل في إطار تطور السيبرنيطيقا عامة، والتي يذهب الكثير من فلاسفتها إلى أنها تستثمر تعقد الإنسان بيولوجياً لتستلهم في حقولها الأخرى وصفات ميكانيزماته البالغة التعقيد، فتحقق إنجازات مهمة... وما دمنا بصدد التعقيد، فالشاشة وما يرتبط بها أو ترتبط به، من الأدوات التي غيرت حضارة الإنسان اليوم، إلى درجة يمكن أن نصفه بإنسان الشاشة لالتصاقه الشديد بها عن طوع أو مكرهاً!

– 3 –

من المعروف جداً اليوم أن اختراع الشاشة (أقصد شاشة العرض السينمائي) قد ارتبط به مجهود إنساني كبير على مستوى الخلق والإبداع، فجاءت هذه الشاشة حاملة لحيوات وأنماط عيش متعددة، كانت الكتابة حاضرة ضمنه بقوة كتجلٍّ من تجليات اللغة، ولتعوض الصوت الذي يعتبر خاصية من الخصائص الأساسية داخل اللغة الإنسانية، وبما أن الضرورة التقنية قد عطلت التحاق الصوت بالصورة، عوضت الكتابة الصوت إلى حين.. لكن هذا التعويض منح للإنسان فرصة اكتشاف عوالم الصورة وفتنتها...

أصبح هذا الاختراع الجديد يمارس نوعاً من الغواية على البشر، فاختصر الحياة، ونقل ما يجري داخلها، بل تَصَوَّرَ حياة أخرى بفعل تطور تقنياته وسعة خيال المشتغلين عليها...

أظن أن أهم ما جاءت به الشاشة (شاشة الحاسوب، شاشة التلفاز، شاشة السينما، شاشات المخادع الإلكترونية المتعددة...)، يكمن في تمكينها الإنسان من رؤية نفسه رؤية تكاد تكون شاملة، فقد أصبح يشرك كل حواسه تقريباً، وهذا ما حاولت تقنيات الميلتيميديا تطويره ليكون مدمجاً في كل أنواع

الشاشات تقريباً بتباينات طفيفة... كما أن مسْتَهْلَكَاتهَا (Les consommables) تسير في طريق التكامل والتوحد، كأن يَطَّلِعَ الـمُسْتَعْمِل على محتويات قرص مضغوط مثلاً على شاشات مختلفة قد تختلف من حيث النوع، ولكنها تتوفر على أنظمة تحويل أوتوماتيكي «Systèmes de transfert automatique».

لذلك كانت الشاشة حاملة لتغييرات عدة على مستوى تطوير الطباعة وفنون الكتابة والصحافة إذ بدأنا نلاحظ ظهور الصحافة الإلكترونية والنسخ الإلكترونية للمجلات، وهذا يعود إلى تطور أنظمة القراءة اليوم، فالنسخة الإلكترونية تكون على حامل يختلف تماماً على الحامل الورقي التقليدي، وطريقة التصفح تختلف... بفضل ظهور الترابط والتشعب الإلكترونيين مما ساهم في تغيير العلاقة بين القارئ ومنتج الكتابة، ويشكل سلطاً جديدة للقول تتجاوز حدود التكهن بهوية المتلقي مما يجعلنا أمام قارئ افتراضي بامتياز، وهذا من فتوحات عصر الشاشة الذي يظهر سوسيولوجياً أنه قلب نمط حياة الإنسان على مستويات عدة، فأينما كان فهو مرتبط بشاشة ما: شاشة الهاتف المحمول، شاشة التلفزة، شاشات الإشهار في الشارع... فلا أظن أن الأمر لن يؤثر في العقلية!

– 4 –

لكي أعود إلى الكتابة عامة، أو الحرف لكي أدقق أكثر، لقد ظل مرآة عاكسة لهذا التطور وذلك من خلال ما طرأ عليه أيقونياً وبلاستيكياً، مما زاد في تعقد نسيج الرمزية كما توقع ذلك الفيلسوف كاسيرر. إن أمراً كهذا، يجعل الفرد المبدع يدخل عالمَ التعقد والتشابك، مما يقلص أعطاب الإبداع والقراءة معاً: فالقراءة لم تعد مقتصرة على تتبع عالم راكد على الورق، بل هي إبحار يتطلب استعداداً ومهارات تقنية، ومعارف مرتبطة بالميلتيميديا (ترابط وثائق إلكترونية مرئية وسمعية ومكتوبة...)، إضافة إلى أن محركات البحث تزود القارئ والمبدع في آن بإمكانية الحل الفوري للمشكلات الطارئة أثناء العمل. من الممكن القول إن الشاشة عاكسة لحياة البشر اليوم ومحافظة عليها، رغم أن البعض يتَّهمها بقتل الوقت، ويدخلها في نطاق التسلية أكثر من أي شيء آخر... لماذا لا نطرح السؤال بهذه الطريقة: أليست الشاشة اليوم هي المرآة الكبيرة للإنسان المعاصر؟ ألا يمكن اعتبارها تتويجاً لنضج وتكوّن الفكر البشري ومحطة أساسية للمخيال الجماعي؟

لنتأمل بعضاً من الخصوصيات المرتبطة بالشاشة:

* نظام النوافذ «Système de fenêtrage»: إن هذا النظام يقترن بمسألة بسيطة في الحياة العادية، يمارسها كل إنسان، ويتعلق الأمر بفعلي الفتح والغلق. إن مهندسي المعلوميات قد استثمروا ذلك في مجالات المعلوميات وبعض الشاشات المعتمدة على تعدد النوافذ مستغلين المعرفة المسبقة للإنسان... وهكذا يستأنس كل مستعمل بعوالم الغلق والفتح، فيرتقي تدريجياً مدارج التعقد والترابط والتبحر...

* فعل النقر «Le fait de cliquage»: لقد اعتدنا أيضاً أن ندق من أجل الإعلام بالحضور أو طلب الإذن لإيلاج مكان ما أو غير ذلك... وهذا أيضاً ما يحدث تقريباً في مجال المعلوميات، فالممسك بالفأرة الإلكترونية، ينقر مرة أو مرتين من أجل استدعاء المعلومة، أو فتح بوابة أو... مما يجعل فعل النقر مرتبطاً بنظام النوافذ بشكل عضوي. إن النقر على الفأرة عوض عدة أشياء لدى مستعملها، ففيها القلم والمحبرة، وكل ما يتعلق بفعل الكتابة من تخطيط وتصنيف وتمزيق وإلغاء ونسخ وشطب...

* فعل الإبحار «Le fait de navigation»: أصبح من الممكن الآن الحديث عن السياحة الإلكترونية لأن عالم الإنترنت يفتح أمام الناقر على بواباته مسارب إلكترونية متنوعة تكاد تسير نحو اللانهائي.

* فعل الكولسة «Le fait des coulisses»: إن إنجاز أي فكرة على الشاشة، يتطلب عملاً مسبقاً يختلف من حيث البساطة والتعقيد، مما يحولها إلى قناع عصري حقيقي قد نصفه بـ «قناع العصر» دون مبالغة. فالشاشة وسيط أو حامل يحتوي الأشياء في حدود تقنية يمكن للمرء أن يعدها مسبقاً بمقاسات تجريبية عدة لتقدم في نسختها النهائية بالطريقة التي صممها بها صاحبها...

– 5 –

إن الشاشة اليوم قد أصبحت جزءاً من النص وليس محتضناً سلبياً له، فالكاتب اليوم ملزم بالمرور عبرها، بل تمارس عليه نوعاً من السلطة لكي يضع مادته عليها، ويخضع في بعض الأحيان لإكراهاتها أو يطوعها لتتحول إلى متعة تكمل مادته وتقدمها في حلة جديدة كما هو الشأن اليوم بالنسبة للكتابة الإبداعية الترابطية التي استفادت من كل تقنيات السيبرنيطيقا تقريباً. فالترابط قد أتاح إضافة عناصر أخرى للكتابة بمعناها التقليدي (سواد على بياض)، ليصبح النص معززاً بوثائق سمعية بصرية وإلكترونية... فانتقلنا من عوالم الخطية والكتلة النصية المتوالية إلى عوالم الحقائب الإلكترونية Les valises

électroniques المحملة بمواد أعطت للنص نكهة جمالية وتخييلية ساهمت في فتحه أكثر على مغامرات افتراضية واستكشافية مختلفة. وهذا لا يشكل في نظري إلا جزءاً من مستقبل الكتابة باعتبارها لعبة قد تتغير قواعدها في كل حين، وما على الكاتب إلا أن يتأقلم مع ذلك ويطور مهاراته... وهذا الأفق ليس إكراهاً أو انبهاراً تقنوياً، بل جزء من دينامية الفكر البشري الذي لا ينفصل عنه الإبداع عموماً.

– 6 –

يظهر أن ما يعرض على الشاشة من موضوعات قد استفاد من علوم عدة كالبصريات والسينما والفوتوغرافيا والرياضيات والمعلوميات... لكن ثقافة الشاشة اليوم قد تتسع بشكل كبير ومتسارع سيعجل لا محالة باستقلاليتها في إطار ما يمكن تسميته بـ«علم الشاشة» كتخصص ينفرد بدراسة تشكلاتها وعلائقها بالعلوم الأخرى من جهة، وفك الارتباط بجماليات أخرى كعلم جمال السينما والفوتوغرافيا والفيديو... من جهة ثانية، ليستقل هذا العلم راسماً لنفسه مجالاً منهجياً يهتم بدراسة جماليات الشاشة على مستويات عدة: نفسية، اجتماعية، سياسية، بصرية، إيديولوجية...

دون أن يختلط بعلم التواصل أو الميديولوجيا رغم التقاطعات الإبستيمولوجية التي تجمعهم.

– 7 –

إن المشكل الذي يمكن أن تطرحه الشاشة في علاقاتها بالإبداع الذي يمكن أن يعرض عليها هو: كيف نتجاوز طابعها الجامد لخلق ديناميكية تفاعلية بواسطة أدواتها التقنية المتاحة؟ كيف نتجاوز إكراهاتها كمجرد وسيط لنصل بالمسألة إلى مدى أبعد يتيح للمتلقي تجاوزها للانخراط فيما هو معروض على سطحها؟ لملامسة بعض من قضايا هذه التساؤلات، لا بد أن نتفق مبدئياً بأن ليس كل ما يمر على الشاشة، خاصة ما له علاقة بالفن والإبداع... يعتبر بصرياً، فالبصريات تتأسس على عملية صناعية فنية معقدة تنبني على لعبة الكواليس الفنية (أي إتقان فنون صناعة الصورة)... وإلا أصبح كل حامل للآلة المصورة فوتوغرافاً، وكل حامل للكاميرا مدير تصوير، وكل واقف خلفها مخرجاً، وكل من وضع قلماً فوق أذنه كاتباً... لذلك فوضع الشيء على الشاشة، أو تحويله من حالة سابقة عليها... ليس دائماً بالأمر الهين. إن النقل على الشاشة يختلف حسب السياق:

أن ننقل رواية إلى الشاشة الكبيرة (السينما) أو الصغيرة (التلفزيون) يتطلب إتقاناً لممارسة الكتابة وممارسة الإخراج...
كما أن كتابة نص إبداعي ترابطي لا يمكن أن يتاح بصورة مثلى إلا على الشاشة...

***

الإنسان الإشهاري

سلالـة ذكـية مقـابل سلالــة أوركيولوجــية!!

– 1 –

في ظل المنجزات والتحولات التكنولوجية الراهنة، ومع تنامي وتيرة الاستهلاك، أصبح الإنسان اليوم في غير معزل عن الانضباط – بشعور أو بدون شعور – لآليات السوق ورهانات العرض والطلب... ومع حدة المنافسة والتسابق نحو تحقيق إرادات أكثر، لجأ خبراء التسويق إلى استغلال الإنسان نفسه

كحامل للإشهار، الشيء الذي يجعلنا نتحدث عن «الإنسان الإشهاري»، هذا الكائن الذي يحمل صفة الإنسان العارف والعاقل.. فهل الحضارة اليوم تريد تحويل الإنسان ذاته إلى شبه عمود متنقل يحمل «أيقونات» و«رموزاً» و«علامات» إشهارية لمواد استهلاكية محضة؟ أم أنها تخضع لمنطق تسويقي صرف لا يعترف بإنسانية الإنسان، بل يكرس الهدف الأسمى للإشهار وهو الإقبال على الشيء «الـمُشَهَّرِ به» دون احترام قواعد اللباقة والتفنن في اختراع أنماط إشهارية تجعل الإنسان سيد العالم؟

في غمرة الإجابة عن هذه التساؤلات، لا بد من الإحالة إلى فنية الإشهار خاصة ما تعلق منها بالجانب المصور أو ما يطلق عليه «الوصلات الإشهارية» Les spots publicitaires. إن هذه المقاطع – على قصرها – يسهر على تصويرها وإخراجها وإدارتها.. طاقم فني وتقني محنك يلجأ إلى توظيف أحدث تقنيات الصورة والصوت.. سواء في مجال السينما أم التلفزيون، بل يتم اللجوء في بعض الأحيان إلى الحاسوب عبر توظيف تقنيات «L'infographisme» والديزاين والتحريك..

خضنا في هذا الخطاب لإعطاء دليل محسوس على الطابع الفني للإشهار، فهناك مخرجون عديدون قَدِمُوا إلى مجال

السينما والتلفزيون من عالم الإشهار... إن لهذا الفن علاقات وطيدة بفنون أخرى كفن التصوير «La photographie» والفيديو.. مما يجعلنا نسلم بفنيته. لكن السؤال المطروح: هل فن الإشهار هو فن الإقناع عبر الصورة (وغيرها) أم هو فن الإيقاع بالزبائن في شراك استهلاك منتوج ما؟

الإشهار فن بكل تأكيد، بل فن يتغذى من الفنون الأخرى ويختصرها في برهات معدودة... لم يكن هدف أي إشهار كيفما كان نوعه إمتاع الجمهور فنياً.. بل استغلال الفن(ون) من أجل تقوية ذرائع الإقناع وسد أبواب المنافسة أمام المنتوجات الأخرى. يتفنن القيمون على منتوجات الإشهار في اكتساح واستغلال كافة الأشياء الجامدة والمتحركة لعرض منتوجاتهم، إذ لم تسلم الحيوانات الأليفة من ذلك كالقطط الوديعة والنحيفة.. من القيام بأدوار «تمثيلية» في وصلات إشهارية.. بل إن فنية الإشهار الماكرة استعملت نجوماً ساطعة في سماء السينما والموضة والثقافة.. لأداء المهمة رغم علمهم المسبق بلعبة الخداع تلك!

– 2 –

اللافت للنظر حقاً، والداعي للدراسة فعلاً، التأثير الحقيقي لهذا

الفن في الإنسان الحالي، رغم أنه يمثل سلالة إنسانية ذكية مقارنة مع السلالات الأركيولوجية السابقة! قد نجد تبريراً منطقياً لذلك، نلخصه في كون فن الإشهار يخاطب الجانب العاطفي في الإنسان، وذلك عبر تسخير وسائل إقناع براقة وجذابة وبريئة كالمسابقات والهدايا والأطفال والنساء والحيوانات.. الإنسان «طماع» بطبعه، يميل إلى الربح والمجانية.. الإنسان يعشق المتعة والتَّشَبُّه.. الإنسان يتعاطف مع الطفل.. بل كل ذلك يجعل منه صناع الإشهار ومبدعوه وسائل لإغراء المستهلك والتأثير في قراره...

يقال بأن الأشياء الأكثر نجاعة لا يُشَهَّرُ بها! هل هذا صحيح؟! غالبية الأشياء الرديئة تعرف دعاية زائدة.. فهل هذا صحيح؟! سؤالان قابلان للتحليل والنقاش: من خلال تتبع وسائل الإشهار السمعية البصرية أو من خلال الحوامل المكتوبة، نلاحظ بأن بعض المواد لا ترقى إلى مستوى ما يقال عنها، فالخطاب الإشهاري مفارق ومبالغ.. كما أنه يحتفي بالمادة (المواد) من أجل هدف الترويج لها سواء كانت ذات أثر سلبي (كالتبغ مثلاً) أم إيجابي، مما يجعل الإنسان يتورط في اللعبة عن طريق التجريب أو بدافع الطمع..

نستطيع أن نستخلص ما يلي: الفن ليس دائماً كما نتصوره!

– 3 –

الكلاب والقطط حيوانات أليفة ومألوفة، تربى في البيوت لأغراض متعددة منها الصيد والتسلية والقضاء على الحشرات.. التي تسبب ضرراً للإنسان وتتلف حاجياته كالجرذان مثلاً: اعتدنا أن نحجز لها مكاناً خاصاً بسطح المنزل أو المرآب أو خارج المنزل كما هو الحال في القرية.. نقدم لها من أكلنا أو بعض الفضلات التي كانت ستعرف طريقها للزبالة مثلاً، أو إعداد أكل خاص بها كالنخالة مثلاً.. لكن، لم نكن نتوقع في يوم من الأيام بأن الاهتمام بها سيصل إلى درجة تفضيلها على الآدميين وتبوئها مراتب تصل حد الدهشة. متى تصورنا أن الكلب سينام جنباً لجنب قرب الإنسان، وأنه يأخذ المكان الأمامي في السيارة، وتخصص له فترات مخصصة للرياضة والتنزه؟! وأن له أدواته الخاصة للحلاقة والزينة والشرب والأكل والنوم؟! وأنه يحتفل بعيد الميلاد، وتقام له حفلات تعميد، وتجلب له الهدايا، كما أن له أمكنة خاصة به في الحافلات والأماكن العمومية.. ويرث حتى!

ربما سيتساءل البعض عن سر هذا القول.. وعن علاقة ذلك بالإشهار؟.. إن ذلك من وحي برنامج «Capital» الذائع الصيت

الذي خصص حلقة من حلقاته لرأسماليين كبار كدسوا المليارات من تجارة موجهة في الأصل للكلاب: اختيار الكلاب الأصيلة وبيعها وتدريبها، وصناعة أكلات مزودة بالفيتامينات والكالوريات لصالحها.. إذ يقف وراء ذلك خبراء متخصصون في مجالات الصناعة الغذائية والتسويق.. يقومون بدراسة شهية الكلاب والقطط، واختلاف أذواقها وعاداتها، وابتكار أزياء خاصة بها، بل هناك شركات تتسابق وتتفنن في طرق التعليب «L'emballage et le packaging»، وتقوم باستطلاع للرأي في أوساط مربي الكلاب لاستجوابهم عن المأكولات المفضلة لدى كلابهم، وهل لديهم الرغبة في تنويعها أم لا؟

أجاب أحد المربين بأن الحيوان يشبه الكائن الإنساني، لذلك وجب تنويع طعامه.

أصبح الاهتمام بالكلاب لدى المجتمع الغربي موضة العصر، وهذا ما جعل العديد من الشخصيات والجمعيات والمنظمات.. تدعو للعناية بها، ومن بينهم مثلاً النجمة «بريجيت باردو» التي وجهت اهتمامها للحيوان بعدما استهلكت جمالها في السيطرة على الشاشة، فأرادت أن تحافظ على شهرتها مناصرة لحقوق الحيوانات.

في الوقت الراهن، نلاحظ أن موضة تربية فصائل عجيبة من

الكلاب باتت تدخل في سياق التباهي والاستعراضية، فقد أصبحت بعض الكلاب الصغيرة بمثابة الاكسسوارات التي تزين المشهد العام لمالكه.. ولذلك تحولت وظائف الكلب مما هو تقليدي (الحراسة والصيد...) إلى وظائف جديدة (تزيينية وبورنوغرافية واستيهامية واستعراضية...)، مع العلم أن فئات كثيرة تحتفظ له في مخيلتها بصفات الوفاء والشجاعة والصداقة...

– 4 –

اجتهد تجار المأكولات الحيوانية فصنعوا «بيسكوي» خاص بالكلاب. فالبرنامج أظهر علباً جميلة لماركات عديدة، مما يعني أن الحضارة الغربية حضارة تعليب بامتياز – كما يشير إلى ذلك رولان بارت. إن الاجتهاد في التعليب يجعلنا نتساءل: من المستهدف من وراء ذلك، الكلب أم الإنسان؟ إن الإنسان هو الهدف طبعاً، والكلب واسطة لمخاطبة الإنسان، فالكلب كلب لأنه لا يفكر ولا يتوفر على العقل مثل أي حيوان كما حسم ديكارت ذلك من زمان.. فماذا سيستفيد الكلب لو منحناه كل حقوق المواطنة مثلاً؟!

أجل، فالكلب لا يعلم بأننا منحناه حقوقاً أم لا!

ألا يعتبر كل ذلك ترفاً زائداً عن الحدود إذا ما علمنا أن إنسان المجتمعات المتخلفة يبحث عن الإقامة لدى الدول المتقدمة (دعاة حقوق الحيوان) ووضع البعض فيها لا يكاد يصل إلى ترف كلب؟ أليس في الأمر تعويض عن الإحساس بالوحدة التي يعانيها إنسان الحضارة الغربية؟ أليس من المفروض أن تفكر البشرية في توفير بطاقات التلقيح إلى كل الذين يعانون من الأمراض في العالم كما هو الشأن بالنسبة للحيوانات الأليفة؟

لقد حمل البرنامج حقيقة مذهلة مفادها أن كل أسرة فرنسية تمتلك كلباً على الأقل. وإذا ما فكرنا بلغة الأرقام، سنجد أن عدد الكلاب عندهم مدهش.. فإذا اقتنى كل مَالِك كلب عُلْبَة غذائية واحدة في اليوم، فسوف يخلق سوقاً استهلاكية عملاقة تدرّ أموالا طائلة، وذلك سر اعتناء تلك الشركات بالكلاب، وتفننها في التسابق على هذه الشريحة من الزبائن.

حاولت أن أقارن وضعية الكلب ببلادنا بوضع زميله هناك! فقلت: الإنسان أولاً، أما الكلاب والقطط فهي بخير، ومن لديه أدنى شك في ذلك، فليسر ليلاً بالمدينة ليرى بأم عينيه.. أليس الأفضل للحيوانات أن تعيش عيشة طبيعية؟

***

الإنسان الموسمي

ذلك المنخرط في القطيع
ليحقــق هــدفاً ما

– 1 –

غالباً ما نلاحظ عبر شاشات التلفزة، ومن خلال المشاهد اليومية، الكثير من الناس في جل بقاع الكون يتسابقون حول أشياء كثيرة، منها المادي ومنها الروحي.. فالإنسان يتسابق في كبريات المتاجر ذات الواجهات الكبرى أثناء فترة التخفيضات الموسمية، ويتسابق أثناء

أداء المناسك والشعائر الدينية والروحية، بل قد يتسبب في القتل والاختناق بالنسبة للآخرين أثناء هذا التسابق.. وذلك بغية الوصول إلى ما يتدافع نحوه! ترى إلامَ يرجع هذا في الأصل؟ هل الغريزة الإنسانية تنبني أساساً على الأنانية في كل شيء؟ أم أن الإنسان يريد بطبعه أن ينتهي بسرعة من الأشياء بنوع من التسابق الموسمي ليرتاح؟ أم أن الأصل في الإنسان هو الائتلاف عوض الاختلاف؟

– 2 –

إذا ما تأملنا المسألة في المجتمع المغربي نلاحظ أن الموسم ممارسة ضاربة في القدم، فلا يكاد يخلو شهر منها، بل تتعدد في الشهر الواحد في فصل الصيف من خلال مواعيد عدة في المنطقة الواحدة.. يلتئم الموسم حول ولي صالح معين تعتقد جماعة معينة في الكثير من خصاله وبركاته؛ أو حول ظاهرة معينة تكتسي قيمة رمزية في المخيال الجماعي لجماعة ما أو حول منتوج فلاحي معين يعيش أفراد جماعة معينة من مدخوله ... عموماً، يبقى الموسم ظاهرة متعددة الوظائف: اجتماعية، ثقافية، نفسية، اقتصادية، سياسية، روحية، قَبَلِيَّة.. وهو مرتبط في ذهنية الناس

بالتجمع ومظاهر الاحتفال والطقوسية.. فيه يتواشج المقبول والمرفوض، ويلتقي الأقارب والغرباء، ويتساوى/يتمايز الناس، وتنكشف كل الأقنعة ليعلن الناس عن مآسيهم وأفراحهم...

– 3 –

من هذه الأجواء نريد فقط أن نجتث مظهر التجمع «العفوي/الإرادي» للناس أثناء الموسم، لنقرأ به وعبره امتدادات الموسمية لدى الإنسان، لا سيما أن مظاهر الموسمية كونية مع اختلافات من حيث الظروف السوسيو – ثقافية لدى كل فرد.

إن الموسمية كسلوك، تجعل الإنسان مندفعاً برفقة آخرين لتحقيق هدف ما، بطريقة قطيعية قد لا يظهر في بعض الأحيان الهدف منها خاصة أن الإنسان المندفع وسط الجماعة يتوفر على الشيء الذي يندفع من أجله!

– 4 –

نلاحظ في كثير من المواقف، الناس في سباق محموم يكاد يجعل منهم حيوانات ثائرة لاقتناء شيء معين يمتلكونه أصلاً، أو

يمتلكون منه عدداً مهماً، أو يقومون بفعل معين يمكن القيام به في وقت لاحق.. فعلى سبيل المثال، أثناء فترة التخفيضات، نلاحظ الناس يتسابقون على الأشياء وكأنهم لم يروها من قبل، في حين أنها قديمة ومتداولة!

– 5 –

فمن مظاهر الموسمية، التسابق أيام الأعياد والحفلات على بعض الخدمات كالاكتظاظ عند الحلاق، وفي الحمّام، والتسابق لدى المحالّ التجارية لادخار المأكولات وغيرها، والازدحام عند الخياط التقليدي لاقتناء بعض الملابس وارتدائها بالمناسبة وكأن الإنسان عار طوال السنة! جائع طوال العام! متسخ على مر السنة!

إن تسابقاً من هذا النوع لدى الإنسان هو ما نصفه بالموسمية، وهو ما يجعل الإنسان حيواناً موسمياً... سلوك له في الغالب مسببات مرتبطة بالتنشئة الاجتماعية ما دام الإنسان يكبر داخل جماعة تمرر له أفعالاً وسلوكات وأعرافاً.. ومرتبط بنماذج الشخصيات المتداولة داخل المجتمع، إذ لكل مجتمع شخصياته النمطية المكرسة.. ومرتبط باللاشعور الفردي والجماعي، فالإنسان تابع لغريزته واندفاعاته وميولاته...

– 6 –

يقف الإنسان مسمراً في الطوابير منتظراً دوره لاقتناء شيء معين أو أداء شعيرة ما أو متنافساً لبلوغ هدف معين.. وقد نجد أن الكثير من هؤلاء تابع للآخرين إما مقلداً؛ أو بفعل تأثير الإشهار باعتباره الأداة الأكثر توجيهاً وصناعة لاختيار أذواق الناس اليوم.. في المجتمع الغربي الذي شدت الرأسمالية المتوحشة الخناق على رقبته، بفعل منظومة محكمة ومعقدة، أصبح الإنسان ينتظر بشغف مواسم التخفيض، ليقتني ملابس الصيف شتاء، وملابس الشتاء صيفاً.. فتراه يتكدس – في منظر شبيه بلقطة سينمائية – منتظراً فرص اقتناء شيء معين من المحلات التجارية الكبرى التي تنتهج سياسة التخفيضات الدائمة والمستمرة طيلة السنة، ضمن استراتيجياتها التسويقية الممنهجة، لتنتهي في نهايتها بما يسمى بالعرض الكامل لكل السلع قصد التخلص منها «Liquidation totale». نلاحظ أن هذه الممارسة التسويقية قد بدأت تنتقل بالتدرج كسلوك اقتصادي يسير نحو الترسخ في المجتمع بفعل انتشار الواجهات الكبرى والمتوسطة والصغرى للتسوق «Les surfaces de vente» بالتدريج، والتي تتيح للمُتَبَضِّعِ حرية الاختيار والتعرف على الثمن مسبقاً...

– 7 –

لقد ساهمت سياسات التسوق «Les politiques de marketing» في إذكاء روح الموسمية لدى الإنسان المعاصر الذي أصبح يتشبث بأي شيء يخفف عنه ضغط أنماط العيش الوجودية الجديدة التي تتسم بالموسمية المرتبطة بالاقتناء والاستهلاك الزائد على الحاجة إلى درجة أصبح الكثير من الناس يدمنون على زيارة واجهات التسوق للاقتناء الحر، ويصابون بأمراض نفسية متعددة من مظاهرها التجول المفرط في هذه المحال، الأكل من منتوجاتها خفية أو علناً، التحايل على سرقتها.. إلى درجة أصبح فيها مرض الاقتناء ظاهرة نفسية منتشرة في المجتمعات الغربية تسبب الكثير من المشكلات للمدمنين عليها.

– 8 –

من مظاهر هذه الموسمية المرتبطة خصوصاً بالتسوق، كثرة المقتنيات لدى الإنسان المعاصر اليوم، وتعدد الأشياء المتكررة والمتشابهة مع اختلاف بسيط في الوظائف مهما اختلفت

العلامات التجارية.. لقد أصبحنا نلاحظ امتلاء المنازل الزائد عن الحد بأشياء لا يستعملها الفرد إلا مرة أو مرتين أو لا يستعملها إلى أن تتجاوز مدة صلاحيتها فيرميها في الزبالة!

هناك أيضاً تشابه الأذواق وتنميطها عن طريق اقتناء ما يجود به الموسم الاقتصادي من مواد موحدة مستوردة أو محلية.. فالإنسان الموسمي يعيش عادات استهلاك عالمية بطقوس ومذاقات وأمزجة.. قد يعيها أو لا يعيها الـمُسْتَهْلِك، ولعل من بين تمظهرات ذلك خروج أناس يرتدون ملابس وأحذية واكسسوارات.. موحدة لا تختلف إلا من حيث اللون؛ أو تواجد آليات إلكترونية منزلية متشابهة تفرض على مشتريها نمط عيش وأسلوب ديكور وهندسة منزلية داخلية موحدة! وكمثال ساطع على ذلك، نقدم مثال أنماط الاستهلاك المرتبطة بالهاتف الخلوي المحمول، فالناس يغيرونه اليوم بسرعة تشبه تغييرهم لملابسهم الداخلية، فما إن ينتهي الإنسان من عروض «التخفيض الموسمي» الخاص بالمكالمات، حتى يتم الإعلان عن تخفيض خاص بالمراسلات الإلكترونية المكتوبة «Sms» أو الخاص بإرسال الصور «Mms».. أو التعبئة المزدوجة.. أو الحصص الجزافية المحدودة.. أو المكالمات المخفضة نحو أرقام محددة مسبقاً..

وهذه كلها مظاهر من مظاهر الاستهلاك الموسمي التي تورط فيها الحضارة المعاصرة الإنسان المعاصر.

إذا تأملنا مثلاً استقبال الإنسان لبعض المستجدات التكنولوجية الحديثة كالبارابولات والهواتف النقالة والأجهزة القارئة للأقراص المضغوطة بكل أنواعها.. لاستخلصنا ببساطة، اندفاع الكثير من الناس نحو اقتنائها تحت ضغط المباهاة والتقليد.. تصوروا قيمة بارابول فوق «مسكن صفيحي» لا يفقه مالكه في تقنيات الزابينغ «Zapping» شيئاً، وهاتف محمول مجهز بآخر التكنولوجيات «Dernier cri» في عنق إنسان أمي لا يعرف استعمال كل الخصائص «Les options»... أليس الأمر مجرد سلوك موسمي غير عقلاني؟!

– 9 –

يطالعنا الناس أيضاً من حين لآخر بتتبع موضات متعددة، بحسب السن (شباب، كهول، مراهقون...) أو الجنس (ذكر أو أنثى) أو الانتماء الطبقي (فقراء، أغنياء، موظفون، عاطلون...)، بتعاطيهم لعادات موسمية معينة سواء على مستوى اللباس أو الاستماع للموسيقى (موجة الهيب هوب المنتشرة اليوم بين

صفوف الشباب) أو ارتياد أماكن معينة للتسوق أو الاستجمام، أو اختيار أسلوب يكاد يكون شبه موحد من حيث الاختيارات الجمالية لتجهيز البيت أو بعض الأماكن به كالمطبخ أو الصالون.. فالأمر لا يعود في العمق إلى العادات والتقاليد أو التطبع، بل إلى الاتفاق العفوي الموسوم بالموسمية.

– 10 –

الإنسان ذاك المتمايز.. الإنسان ذاك المتهافت.. الإنسان ذاك المتآلف.. الإنسان ذاك المتسابق.. الإنسان ذاك الموسمي.. الإنسان يعشق بسرعة، ويمل بنفس الدرجة التي عشق بها.. متغير السلوكات والاختيارات.. التي يصعب/يسهل رصدها.. حين تسأله عن سببها، يجيب ببساطة حائرة: لا أعرف.. هنا تكمن الإشكالية: الإنسان موسمي، يختار ولا يختار، يحب أن يجمع كل شيء بين يديه/عالمه، ويمله بمجرد تناوله/تداوله!

***

الإنسان المُوَضِّب

اختفاء .. وإضمار، وسلطة شعرية

– 1 –

أثار موضوع اللغة السينمائية الكثير من المطارحات بين المهتمين بالإبداع السينمائي ممارسة وتنظيراً، ولعل ذلك يعود إلى المرجعيات المتعددة التي تمتح منها السينما باعتبارها فناً جماعياً بامتياز.

فالصورة الفيلمية نسق من العلامات والرموز التي يمكن التواصل

بها من جهة، وتوليد الدلالة والمعنى من خلالها من جهة ثانية... بهذا المعنى يمكن اعتبار الصورة السينمائية لغة. إلا أن اللغة الفيلمية تختلف عن اللغة المنطوقة لأنها تميل إلى الشعرية أكثر ولا تكون صارمة من حيث مرجعية قواعدها ومنطقها الداخلي، فاللغة المنطوقة تكون أكثر عقلانية (توافقاً) ونظاماً وصرامة في حين أن اللغة السينمائية تتشكل وفق رؤية مخرجها. ولذلك لا يمكن إخضاع اللغة السينمائية لصرامة قواعد تركيب اللغة المنطوقة، فاللغة السينمائية حملت منذ بدايتها خطابها الذي يعتمد أساساً على الصورة الفيلمية.

من مميزات هذه اللغة أنها ذات حمولة كثيفة من الرموز الخاصة التي تتبلور داخل فيلم ما، وكذا التي راكمتها السينما منذ لحظة ولادتها، هي لغة تشترك فيها كل الأفلام تقريباً وتختلف من حيث أسلوب كل فيلم.

– 2 –

يشير كريستيان ميتز C. METZ في كتابه المهم «بحوث حول الدلالة في السينما»[5] إلى أن الصورة الفيلمية بمثابة لغة، لكن ذلك لا يتأتى إلا عبر متتالية من الصور: إن المرور من صورة إلى صورتين، هو مرور من الصورة إلى اللغة، على حد قوله.

انطلاقاً من ذلك يتبدى لنا الدور المهم الذي يقوم به المونتاج في إثراء اللغة السينمائية. فالمونتاج فن يخلق من خلاله السينمائي وضعية تعبيرية بواسطة ربط لقطتين ببعضهما بعضاً لكي يصبح مجموع اللقطات دالاً أكثر من تقديم كل لقطة منفردة، وهكذا يصبح المجموع أكثر من الأجزاء[6]. إضافة إلى ذلك، نفهم من سياق خطاب إيزنشتاين أن المونتاج حجر الزاوية في اللغة السينمائية لأنه تجميع للأفكار التي يريد الفيلم أن يوصلها. كما نفهم أيضاً أهمية اللقطة التي تشكل الوحدة الصغرى في الخطاب الفيلمي، والنواة الأساسية للمشهد، وركيزة المونتاج ومادته الخام الأولى. تكمن أهمية المونتاج في السينما في جمعه الصور ببعضها عبر تصور بصري ملائم لحمولة الفيلم وأفق انتظار المتلقي، فالمونتاج يخلق خيطاً رابطاً له منطقه الداخلي منذ أن تبدأ الصور بالعرض. وهذه العملية الترابطية تمتد وفق ما اتفق عليه مُرَكِّبُ الفيلم ومخرجه، وهذه العملية هي التي تخلق لدى المتفرج الإحساس بامتداد الفيلم وتشكلات معانيه ومراميه.

– 3 –

تتعدد تقنيات المونتاج بحسب توجه المخرج وبحسب

موضوعه، فمُرَكب الفيلم Le monteur المتمرس يحاول أن يخلق تياراً ينتقل بالمتفرج إلى محطات فرجوية قد تقوده من العام إلى الخاص أو العكس، وكأننا أمام عملية برهنة أو استقراء... وهذا ما يجعل من المونتاج لغة خاصة داخل الخطاب الفيلمي. فالصورة الفيلمية محكومة بعامل الزمن «cinéma temps» وعامل الحركة «Cinéma mouvement»[7]، إذ المونتاج اشتغال بمعنى من المعاني على هذين العاملين. يتولد لدى المشاهد المتلقي إحساس بالزمن أثناء تلقيه للصور المتتالية التي يراها، مما يقوده إلى خلق نوع من الجدل بين إدراكه لأزمنة الفيلم الذي يقدم له عالماً يستثمر الزمن، ويوظف الحركة بقوة. إن ذلك يبني لغة تتأسس على جدلية الزمن والحركة... بل حتى لو شاهدنا فيلماً يتكون من صور ثابتة بدون روابط تجمع بين صوره، فإننا سنحس بمرور الزمن فيه، وسيكون له معنى محدد، وذلك عبر سيره منذ البداية نحو نهاية محددة، مما سيخلق رابطاً داخلياً من خلال عنصر الزمن داخل بنية الفيلم. إن الرابط الذي ينتظم الفيلم عبر عملية المونتاج لا يكون بالضرورة منطقياً، بل يخضع لميكانيزمات جدلية تولدها اللقطات، وهذه الميكانيزمات لا تلازم كل الأفلام بالضرورة، فكل فيلم حامل لترابطاته الخاصة، إن لم نقل إنه يفرض إيقاعه الخاص. ففي السينما لا يمكن أن

نتحدث عن صورة معزولة، فبعض العناصر الدالة والأفكار يخلقها فعل التسلسل الزمني ولو لم تكن حاضرة في ذهن مبدعي الفيلم. لا تكتمل إبداعية السينما إلا بتوافر منطق داخلي تضفيه الحركة على الفيلم ككل... وعلى هذا الأساس لا يمكن تصور حركة دون رابط، فهما متلازمان تلازم الشكل مع المضمون. لقد قادت الحركة السينما إلى مكانة أصبحت بموجبها أداة ناقلة للفكر، لأن الفكر يتأسس على الصراع والجدل أساساً.

يؤكد اللسانيون أن الحوار شرط وجود اللغة الإنسانية لأنه يخلق الجدل[8]، وما دام الجدل عنصراً أساسياً من آليات الخطاب السينمائي، فهو أساسي في المونتاج، وهذا ما يزيد من أهميته كمكون أساسي للغة السينمائية.

– 4 –

إذا قلنا بأن المونتاج يتيح للصورة الفيلمية تكوين خطابها، فهذا لا يلغي أو يقلل من شأن المكونات الفيلمية الأخرى كدور اللقطة داخل المشهد أو الموسيقى أو المكان (الديكور)... داخل الخطاب الفيلمي. فاللغة السينمائية لا تتأسس على اللقطة

أو المشهد، بل الصورة لا يمكن أن تعادل الكلمة أو فعل الكلام في اللغة المنطوقة لأن اللقطة جزء معقد من المشهد، والمشهد يدخل في إطار متتالية من المشاهد التي تكون الفيلم. فالصورة لا تتشابه والكلمة من حيث الجوهر والهوية لأن الكلمة تشكل دائماً وحدة داخل الخطاب وتتحدد داخل سياق الخطاب... ولفهم ما أقول أطرح السؤال التأملي التالي: هل صورة شخص تعني ذكر اسمه أو النطق به؟ الصورة تستحضر الكثرة وتعني الامتلاء أكثر، في حين أن الكلمة مجردة وتذهب نحو المطلق أكثر... وهذا ما يريد أن يوضحه ميتز حينما طرح مشكلة اللغة السينمائية في علاقتها باللغة المنطوقة والمكتوبة أو ما سماه بالخطاب الفيلمي واللغة Le discours filmé par rapport à la langue. ولكي نوضح الأمر جيداً نسوق المثال التالي: إن إدخال قطع (cut) أو مؤثر بصري معين (fondu)... لا يعادل النقطة أو الفاصلة، ونفس الشيء بالنسبة لحركات الكاميرا أو سلم اللقطات: أن نصور الوجه ثم نركز على العين داخل نفس الوجه يحمل خطاباً مختلفاً داخل السينما... وهذا أمر يختلف عن القواعد الصرفية أو النحوية في اللغة... نستطيع أن نستنتج مما سبق أن اللغتين مختلفتان من حيث الجوهر والهوية والخصائص...

إن الفهم الجيد للفيلم يتطلب معرفة اللغة السينمائية التي تتأسس على الجانب التقني بشكل كبير، وعلى المونتاج خصوصاً لأنه يتعامل مع المشهد واللقطة والمؤثرات البصرية... كعناصر مهمة في اللغة السينمائية. فالفيلم لا يتم فهمه من خلال لقطة واحدة أو مشهد واحد أو مؤثر منفرد... بل من خلال توالي اللقطات والمشاهد، وتراكم استثمار التقنيات لإظهار حبكة الفيلم ومضمونه. قد نشاهد في بعض الأحيان أفلاماً توظف ارتباطات بصرية معقدة، لكن المشاهدة الدائمة تجعلنا نكون رصيداً تقنياً وفكرياً يساعدنا على ترسيخ غايات اللغة السينمائية، وفهم أنواع التركيب البصري الممكن لها.

– 5 –

يصعب في اللغة السينمائية الحديث عن معقولية الرموز داخلها، خلافاً لما هو سائد داخل اللغة المنطوقة التي تتوفر على كثير من الاتفاقات والرموز الثابتة أو على الأقل على مساطير تضبط ذلك. فالرمز في السينما يشكل عائقاً أكثر مما يسهل الفهم، عكس اللغة التي تستعمل الرمز كوسيلة لتسهيل التواصل والتجريد. في السينما، أن تلتقط رجلاً واقفاً من الأعلى (plongé)

ليس كأن تلتقطه من الأسفل (contre plongé)، وأن تظهره من الخلف، ليس كأن تقدمه من الأمام أو من إحدى جوانبه... وأثناء المونتاج قد يتغير الكل: أن تبدأ باللقطة المأخوذة من الأعلى، لا يعني نفس الشيء عندما تبدأ باللقطة المأخوذة من الأسفل. فالرمز يمكن أن يُبَينَ أو أن يُخفي لأن دلالته قابلة للتغير في أية لحظة، وهنا تتأسس جمالية اللغة السينمائية، وتتأسس لحظاتها الفارقة والفارزة عن اللغة المنطوقة أو المكتوبة.

– 6 –

نستطيع أن نصل بوضوح بعد مراكمة خبرة سينفيملية، إلى أن السينما لغة رغم النقاش الفلسفي اللساني الدائر حول هذه اللغة وقضاياها، وعلائقها باللغة المنطوقة أو المكتوبة... فبالرغم من أهمية المونتاج في تشكيل ملامح هذه اللغة، تبقى لغة فوق أي اعتبار يلخصها في المونتاج وحده، لأنها ببساطة لغة تحكي لنا قصصاً رائعة، وتجعلنا نرقى إلى لحظات تجريدية خالصة وعميقة تخترق أبسط حيثياتنا الحميمية... وهذا ما يجعلها أيضاً لغة متكاملة النسق تحمل إمكانيات تعبيرية وتواصلية كبرى، وتقوم بوظائف معقدة كالإخفاء والإضمار والسلطة والشعرية

و... فاللغة الفيلمية تتميز بعدة خصائص يمكن أن تختلف دلالاتها من حيث التعقيد على مستويات عدة:

* على المستوى الإدراكي لا تتم قراءة الفيلم واستيعابه بنفس الطريقة التي تتم بها معرفة المنتوجات اللغوية الأخرى خصوصاً المكتوب منها، فاللغة السينمائية تتأسس على جانب تقني يتراوح بين البساطة والتعقيد (كالتصوير والتحميض مثلاً).

* مستوى إعادة التعرف على المكونات السمعية البصرية التي تظهر على الشاشة وتحديد هويتها، وبالتالي امتلاك القدرة على التحكم في الآليات والمؤشرات التي يدل عليها كل فيلم.

* مجموع البُنى الرمزية والدلالات والإيحاءات التي ترتبط أو توحي بها الأشياء الظاهرة على الشاشة، وما أكثرها في السينما.

* مجموع البُنى السردية داخل المتن الفيلمي.

* مجموع الأنظمة السينمائية التي يتم توظيفها لتنظيم الخطاب داخل الفيلم.

* المؤشرات التي تفهم من خارج اللقطات، وخصوصاً إحاءات ما لا يتم تأطيره داخل اللقطة (le hors champs).

يعدل المونتاج الفيلم ويقومه باعتباره فناً يكاد يكون مستقلاً داخل الفن السينمائي. يقول مارسيل مارتان في كتابه الشهير «اللغة السينمائية»: «يبدو واضحاً أن المونتاج (قاطرة الإيقاع) هو المفهوم الأكثر نفاذاً، وفي نفس الوقت الأكثر أهمية في استاطيقا السينما. باختصار، هو عنصرها الأكثر خصوصية»[9]. في السينما يجعل المونتاج من الممتد والمنقطع أشياء غير متعارضة، وهنا تبلغ اللغة السينمائية أقصى درجات خصوصياتها.

– 7 –

قبل أن نختم هذه الورقة التي حاولت أن تبين بعض عناصر اللغة السينمائية مع التركيز على عنصر المونتاج فيها، لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة جداً تتعلق بسلطة الصورة اليوم في مجتمعنا الذي أصبح يعيش على إيقاع الفضائيات، مما يجعل استهلاك الصورة في حد ذاته مؤشراً على توطين هذه اللغة وتبسيط خطاباتها؛ فالخطر يكمن في المد الإيديولوجي الثاوي في هذه البساطة وهذا الانتشار الساحق.

إن اللغة الفيلمية لا يمكنها أن تبقى بعيدة عن التأطير والمعرفة المدرسية والأكاديمية... لما يمكن أن تحمله من بوادر إيجابية على فكر الفرد وتنمية حسه النقدي، ففي تعليمه وتعلمه لمفاتيحها حماية له من أخطارها... فما دامت هناك لغة سينمائية فإن هناك سلطة للصورة، إنهما شيئان متلازمان، خصوصاً أن هذه السلطة تتقوى من خلال الوسائل المساهمة في خلق وتوطيد هذه اللغة.

***

الإنسان الـمُجَسَّد

روحه تقودنا نحو الدمار الجميل،
أم جسده يقودنا إلى الشتات؟

– 1 –

يمكن أن نبدأ الكلام عن الجسد من الإشكالية الفلسفية التي وضعها سارتر أثناء تحديده لمفهوم الآخر بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله، وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه... فيصبح الأنا آخر، والآخر أنا في نفس الآن... في هذا السياق الأنطولوجي، لا يمكننا أن نتحدث

عن الجسد في المسرح إلا من خلال هذا الاندماج الذي يحققه الممثل مع ذوات أخرى من خلال التشخيص والتقمص: ذَاتٌ أو ذَوَاتٌ في ذَاتِ الممثل! بحيث يتمظهر الجسد في المسرح عبر منطق مزدوج: جسد الممثل وجسد المتفرج. يشكل الكل وحدة مجردة نتماهى من خلالها قصد تحقق مبدأ الفرجة كلحظة من النشوة والتسامي مع الذات من خلال الآخر، كما أن تسامي هذا الآخر لا يكتمل إلا عبر حضوري كمتفرج.

تشكل لحظة انتظار بدء العرض المسرحي (الدقات الثلاثة) أو إعلان انتهائه (إسدال الستار)، فعلاً وجودياً تتحقق عبره كينونة الجسد، وذلك من خلال مظاهر خارجية كالارتعاشة الجسدية... كما يعني أيضاً لحظة تحرر الجسد، لحظة الكشف والمكاشفة، لحظة البحث عن الاندماج، لحظة التقمص بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ روحية متعددة تبدأ من المقدس وتنتهي في المدنس.

– 2 –

يتحدد الجسد في المسرح أيضاً عبر لحظة مشاهدة وجودية باذخة: إن إغلاق فضاء العرض، والتأثيرات الضوئية والهندسات

الركحية والمكياج والتموجات الموسيقية والملابس... عوامل تؤدي إلى تحقيق الحلم عبر المشاهدة من خلال «لعبة نظر» موجهة صوب اتجاه واحد: جسد الممثل... إنها اللحظة التي تجعل المتفرج يُلاَحِظ التفاصيل دون أن تُلاَحَظ تفاصيله. تخضع هذه العملية في المسرح لقراءة معكوسة، فالمتفرج يُشاهِد ولا يُشَاهَد، والممثل يُشَاهِد ويحب أن يُشَاهَد، الجميع يدخل في معمعان التبصص «Voyeurisme»: إننا نصطدم بحب استعراض الفرجة، وحب ملاحظتها عبر الآخر، فنصبح أمام استعراضية متداخلة... تتحول عبرها اللعبة إلى طابع المرآوية: من يرى من؟ هل يرى المتفرج جسده من خلال جسد الممثل؟ أم أن الممثل يشخص دوراً يمكن أن ينطلي على أحد المتفرجين؟ ألا يجسد الممثل نفسه؟

إن هذه الوساطة الفنية الملتبسة التي يقدمها الجسد من خلال التمثيل، هي التي تشخص قيمة الفرجة المسرحية. الجسد مرحلة عبور وتلاقٍ: عبر جسد الممثل يتألم المتفرج وينتشي، يتمدد وينكمش... ثم يعبر عبر التصفيف – في لحظة بوح عفوية، شعورية أو لا شعورية – ليعبر عن لحظة الاندماج الكلي مع المشهد. وهذه هي لحظة تحقق المتعة المسرحية.

– 3 –

تشكل اللحظة الوجودية فوق الركح جزءاً من اليومي والمعيش، جزءاً من الواقع... فما الذي يميز تحولات الجسد فوق الركح عن تحولاته الواقعية؟ ما الخيط الفاصل بين اللحظتين؟ لمعالجة هذا السؤال، لا بد أن نسلم جدلاً بأننا نتحدث عن معيش جسدي فوق فضاء ركحي موسوم بتحولات رمزية ودلالية اصطناعية بفعل تدخل جهات متعددة في صناعة وانتقاء «الواقع المسرحي». يمكن أن يخضع الجسد لهذه التدخلات فتتحول «القراءات البلاغية» باستمرار، تتضح وتختفي من خلال القرب أو البعد من «الواقع الحقيقي» (الثابت والدائم) للجسد. لا يدرك المتفرج ذلك الواقع الجسدي المتجسد إلا عبر المسافة الفاصلة بينه وبين الممثل، وعبر تحركات الجسد فوق الركح لأن الرؤية لا تكون حرة كما هو الشأن في الواقع، إنها تخضع لظروف اصطناعية فنية تغير التمثلات الواقعية.

عندما نتحدث عن المسرح الاستعراضي، الذي يكون فيه السرد غالباً غير حكائي، لا يتطلب الأمر تحديد هوية، بل تأملاً من نوع آخر: الجسد والموت، الجسد والعري، الجسد الراقص، الجسد الآخر الغريب... ينضاف المسرح إلى فنون

بصرية أخرى (سينما، تصوير فوتوغرافي، نحت، تشكيل...) ليحتفي بالاستعراضية بكل تلاوينها: أن تضع نفسك أمام الآخر الغريب... وفي التواءات الفرجة تلك، يتسلل عنف العين إلى الدواخل فيتعرى الإنسان!

– 4 –

تمنح المفارقات المرتبطة باستعمال القناع في المسرح، غنى دلالياً مُهِماً للجسد، فالقناع يعني قناع الجسد أولاً، وقناع الفرد ثانياً، لأننا لا ندرك الفرد إلا من خلال سحنات وجهه عموماً... القناع مجموعة من الدلالات المتاحة لجسد/وجه واحد قصد التعبير عن هوية وانتماء... القناع نسق تعبيري يدفع المتلقي صوب الانفتاح على رمزية الجسد المغطى للدلالة على حامله. القناع بهذا المعنى، يفيد نمطاً من العيش، ويشير إلى جسد معين (جسد أنثى، جسد إفريقي، جسد عليل، جسد طليق، جسد جريح...). للجسد المقنع أشكال وألوان متعددة، تتبدل من سياق سوسيو–ثقافي وحضاري إلى سياق آخر... فهو يضفي طابع التعالي على الشخص الذي يحمله من جهة، كما يدخل نوعاً من الالتباس على الجسد الحامل له من جهة ثانية: من

يتكلم؟ هل الحامل أو المحمول؟ أين تبدأ العلاقة بينهما وأين تنتهي؟ لإظهار الالتباس أكثر، نحيل إلى مسرح العرائس والدمى.

– 5 –

تعددت استراتجيات التعامل مع الجسد كطابو « Tabou»، وتعددت رمزية العري من شعب إلى آخر، بل من عرق إلى آخر إذا ما حللنا الظاهرة من وجهة نظر إثنولوجية. لقد أضحى الجسد بؤرة للرمزية بامتياز. نقل المسرح طقوس الولادة والموت والفرح في مختلف تدرجات الإنسان العمرية، ونَقَلَ صورة الجسد في كل الطبقات الاجتماعية، لحظة لحظة، فثبت أنتروبولوجياً أن الإنسان ميال إلى الاستعراء والاستعراضية «Exhibitionnisme»، مع تعميقٍ أكثر لإشكالية حدود الفطري والمكتسب في الذات الإنسانية؟ الإنسان حيوان استعراضي. الممثل يستعرض ويعرض، يلبس، يتجمل، يتأوه، يتألم، يئن، يغني، يرقص... ألا يمر ذلك من خلال الجسد وعبره؟

أمام هذه الامتدادت والتقلصات، طالت يد «المارد الحارس» أو تقلصت، سمحت الرقابة أو منعت، فكان الجسد مقصلة للمنع والتسامح، للسلخ والاحتفاء، للاختلاف والتنافر... الجسد ملهاة

ومأساة البشرية. وكما هو الشأن في الحلم، تبقى إدراكات الجسد خفية(...)، والعودة إلى الواقع لا تتم إلا مقابل نوع من القفز...[10] إن العقل البشري لا يدرك الأشياء إلا عبر تحقيق قفزات خيالية جامحة في بعض الأحيان، يكون الجسد وسيلتها. ترى هل نحلم وفق منظومة روحية أم وفق منظومة جسدية؟ أو عبر اندماج الاثنين؟ إن مشكلة الحلم الفني في المسرح تخضع لتأثير هذه الإشكالية المتجدرة في مسار الفكر الإنساني عامة.

– 6 –

يحدد الجسد علاقتنا بالعالم ويحدد وجودنا فيه. يظهر أن الجسد أخذ ما يستحق من الاهتمام في تاريخ الفكر والفلسفة من خلال دراسة إشكالية الروح (الفكر) والمادة (الجسد). تباينت الآراء حوله فكان حبساً للروح، وكان ملاذاً للذة، وعالماً للزوال والنجاسة، عبره يمر التطهير... بدأ الخطاب حول الجسد يتجه صوب الجانب الرمزي فيه، فأصبح الحديث عنه كمؤسسة تشير إلى الوحدة والانسجام خاصة على المستوى اللغوي. إن دراسة الجسد في المسرح لا يمكنها في نظري أن تخرج عن هذا السياق الكلي الشمولي لسبب بسيط يتجلى في عدم إغفال البعد

التدرجي في التشكل الجنيالوجي لمفهوم الجسد داخل نسيج الفكر. نلاحظ أن دراسة العواطف والميولات والأهواء والنزوعات قد طفت على السطح عوض الدراسات الميكانيكية للجسد (الجسد كآلة)... هكذا وضحت دراسات نيتشه وفرويد ومارسيل موس... تداخل العلائق الاجتماعية والثقافية والنفسية اللاشعورية في تحديد علاقتنا بالجسد. يقول ميرلوبونتي: «يشكل الجسد رسوخنا في العالم»[11]. انطلاقاً من المعطيات الفكرية السابقة، يقدم الجسد نفسه –أو نقدم أنفسنا من خلاله– أثناء العرض المسرحي، كتجمع هندسي فَارِهٍ، تنتظم من خلاله الأعضاء الظاهرة، فتنحل إلى خلايا لامتناهية ونصبح أمام اللامتناهي واللامرئي واللامجسد... إن هذا الكل الهندسي، يجعل الجسد «مكاناً» للمعالجة السينوغرافية اللامتناهية. الجسد طافح بالإيماءات والحركات، كما أن أية إضافة إليه من الخارج، تشحذ عناصر التعبير فيه، وتذكي هواجس ومتطلبات الفرجة المسرحية التي تجعل الجسد في بؤرة الحبكة الفنية... كل التقنيات تحاول السيطرة على « فضاءاته» وتصبح المساحة الركحية مرسومة وفق تنقلاته وخاضعة لتمدداته وتقلصاته... وبهذا تبقى الحركات الجسدية فوق الخشبة ثاوية وضامرة

وغارقة في ترسانة مفاهيمية غنية تجعله ينبني من خلال التناقض: العري/الحجاب، الموت/الحياة، الظهور/الاختفاء، السقوط/النهوض، الضحك/البكاء، التنفس/الاختناق... لا نستطيع أن نفهم جسد الممثل إلا من خلال هذه التقابلات التي تشكل الإحساس الحميمي بحقيقته المتحققة من خلال تداخل البيولوجي بالنفسي، فالزفرة عملية بيولوجية تنبني على إدخال عنصر الأكسجين من أجل السير العادي للجسم، لكنها تتحول إلى دلالة معقدة عندما يكون الممثل فوق الركح: تتحول الزفرة إلى إحساس وتفريج وسخرية... تتحول إلى زفرة جماعية...

إذا كان الفلاسفة (أفلاطون، ديكارت...) قد ركزوا على تحديد الروح من خلال العقل، والجسد عبر التمدد، فإن الجسد ينسل من منظومة الأجسام عموماً، ولا يُفهَمُ إلا عبر التمدد والتقلص على الخشبة، لكن امتداده شبيه بامتداد الزئبق، يستحيل القبض على دواخله والوصول إلى خلجان أحاسيسه البعيدة العميقة.

– 7 –

في كثير من المسرحيات التجريبية التي تعتمد الحركة أكثر من الحوار، يمتلك الجسد ويجمع كل السلط: القفز ارتماء في

الفضاء وصراع ضد قانون الجاذبية، الجري فوق الخشبة معاكسة لريح الفرجة المستعصي... فهل الروح قائدة للجسد نحو هذا الدمار الجميل؟ أم أن الجسد يقود الروح نحو شتات فوق الخشبة؟ أم أن الكل يتساوق من أجل تكسير الجدار؟ والانعتاق بالتالي نحو مدارات ومجرات إنسانية مستقلة تجلس على مقربة من ذاك الخراب الفرجوي؟

لا يصبح فعل المواجهة والقرب والابتعاد... في المسرح مجرد وسائل تعبيرية، بل لحظات تحقق وجودية تتحدد في آن واحد من خلال هدف معين يندمج في زمكان مشرع على اللامتناهي... لا يستطيع المتلقي أن يجزم بانشطار أحاسيس الممثل عبر حركاته من خلال «فضاء المشهد». إذاً، الجسد وحدة غير منفصلة، بنية تجمع وتفرق، تمتص وتُرسِلُ... الجسد بنية مُشِعة.

هل مهمة المخرج توجيه الجسد؟ يظهر الأمر بسيطاً على المستوى الظاهري، وملتبساً على المستوى الباطني، في بعض الأحيان نرى «الممثل – الجسد» يسير نحو تحقيق غاية واضحة، وفي أحيان أخرى، يسعى إلى إدماج الآخر في اللعبة من أجل خلق وحدة متعددة الوظائف. يجب على الجسم أن يعيش العلاقات وينظمها حسب امتلاكه الخاص للعالم[12]. يتحدد

الجسم عبر شبكة من العلاقات، ولا يتم فهمه إلا من خلالها: علاقة الجسم الـمُشَخصِ من خلال محيطه (ديكور، إنارة، اكسسوار...)، وعلاقة الممثل بالأجساد الأخرى (ممثلون، تقنيون، جمهور...).

– 8 –

أصاب شكسبير حينما ذهب إلى ما مفاده أن الحياة مسرح كبير، كل منا يلعب دوراً فيه... فالفرد بهذا المعنى، يختار دوراً يلعبه في الحياة، مما يجعل حدود الفصل بين الحياة الواقعية والحياة المسرحية أمراً نسبياً. يشكل الفضاء المسرحي اختياراً لأدوار دون سواها، لكن هذا الاختيار يكون دالاً، حيث ينتقي أجساداً مناسبة لتقمص الدور المنتقى... المسرح فضاء. فضاء مدنس. فضاء مكرس. فضاء أفرزته إكراهات الحياة[13]. لا شك أن لهذا الفضاء تأثيراً في الجسد الذي يؤثثه، بل لا قيمة للجسد دون هذا الفضاء، ولا قيمة للركح دون جسد. فالفضاء متعدد تقاطعه أجساد يمكن إدخالها في ثلاث خانات: كواليس (تقنيون، إداريون...) خشبة (مكان العرض...)، كراسي (متفرجون، صحافة، نقاد...).

لكل هذه الأجساد تأويلاتها وتمثلاتها للعبة الظهور والاختفاء، لكل فرد زاوية ووجهة نظره، الشيء الذي يجعل التحليل التأويلي للرموز صعباً لا يقبل المنهج الواحد نظراً لاستشكال العلاقة بين الجسد واللغة: [حركة/كلام، إيماءة، إشارة – غناء/رقص، ضحك/بكاء...].

يقع الممثل، بصفته وقود الفرجة، جسداً وروحاً، عرضة للمفارقة والتضاد؛ فهو مطالب بتنفيذ تعليمات المخرج والخضوع لإدارته الفنية، وبتحقيق التميز الفردي في آن واحد، كل ذلك بجسد واحد! أما تطلعات المتفرج، فتلك هواجس لا يتحمل ثقلها إلا جسد الممثل فوق خَشَبَةٍ

لا وسيلة أخرى لديه للخطاب فوقها ما عدا جسده: مصدر الفرجة.

إن السؤال المطروح: هل يصلح الجسد لتقمص جميع الأدوار؟ ألا تمثل عملية اختيار الممثلين تعاملاً خالصاً مع الجسد؟ أليست الخبرة الجسدية هي الوحيدة التي تؤهل الممثل لخوض غمار الأدوار التمثيلية؟ للإجابة عن هذه الأسئلة لا بد من الاتفاق على أن الشخصيات وقائع ممكنة التحقق، ملموسة، تتجسد عبر أجساد. الجسد يحدد الموقع والانتماء والهوية

والذاكرة... يتحول الجسد الواحد إلى شخصيات متعددة عبر المرور من طقوس الفرجة المسرحية كلها. يخضع الجسد لتحولات النص، وبالتالي فهو ظاهرة فرجوية يصنعها النص. إن المؤلف لا يكتب إلا من خلال خبراته الجسدية التي تتراكم عبر مواقف حياتية. لا يكتب المؤلف في الأخير إلا «جسده»، فتبدأ اللعبة في الانكشاف: يُسَلم «المكتوب–الجسد» إلى المخرج الذي يسعى بدوره إلى إضافة خبراته الجسدية ويقدمها إلى الممثل الذي يصوغها على شكل عرض يلخص كل الخبرات الجسدية السابقة. يصبح الممثل بهذا المعنى سجلاً تاريخياً لأجساد متداخلة.

لا يملك الممثل إمكانيات ووسائل غير تلك التي تؤثث جسده كالملابس والاكسسوارات وغيرها، أو تلك التي يتحرك داخلها كالديكورات، أو تلك التي ترافقه (حتى لا يصبح غريباً) كالموسيقى والإنارة... هل الممثل أعزل فوق الخشبة؟!

– 9 –

هل الجسد رغبة، لذة، إشباع...؟ أكد فرويد[14] أن للجسم الحسم في التطور الليبيدي للفرد، خاصة فيما يتعلق بالأعضاء

التي لها علاقة بتلك الطاقة كالفم وغيره. الجسد مرتع اللذة. قد لا يجادل المرء في أن الجسد يحقق على الخشبة لذة المتفرجين، كل حسب ميولاته وقدراته على التذوق الجمالي، للجسد مباهجه ومفاتنه. لم يعد الجسد في العصر الراهن، لا سيما في الحضارة الغربية، يخضع لأخلاقيات التحريم بحدة خصوصاً على مستوى الغرائز المكبوتة. تقر العلوم الإنسانية بأن هناك صعوبة بالغة في فصل النفسي عن الجسدي، لأن لعبة التأويل تقتضي معنى ينطلق من الجسدي، فالممثل يجسد موقفاً معيناً خلال تقمص الشخصية، أو عبر دقات القلب قبل وأثناء وبعد العرض المسرحي، أو من خلال الاندماج في الشخصيات المجسدة... الإنسان كائن تتآلف فيه الحاجات النفسية والجسدية كما أن لهما حقاً واحداً أثناء الانتباه والفكر[15]. فهل يستطيع الممثل بدوره أن يحقق هذا التآلف؟ ألا يخضع هذا التآلف للسياقات الاجتماعية والثقافية؟ تشير الدراسات السوسيولوجية التي تهتم بسوسيولوجيا الجسد، إلى أن للمكون السوسيو – ثقافي دوره في تشكيل خريطة تحركات الجسد داخل الجماعة التي ينتمي إليها، فالتنشئة الاجتماعية تلعب دوراً مهماً في استدماج الجسد (الفرد) لقيم المجتمع الذي ينتمي إليه.

وبالتالي يصبح المرء حبيس الأدوار التي تحددها الجماعة له، وبما أن المسرح إبداع، فالجسد يكسر حواجز الجماعة، ويبلور قيماً جديدة على أنقاض قيمها الثابتة، المسرح حياة بديلة، عبر الجسد ننتقد القيم السلبية وننشر القيم الإيجابية، عبر الجسد نختلف من أجل أن نتآلف.



ملحق 1

ما هو علم الأيقونات؟ (*)

يتميز علم الأيقونات عن تاريخ الفن وعن الاستاطيقا لكونه يهتم بتأويل المحتوى وشروط إنتاج الأعمال الفنية، ويعتبر إروين بانوفسكي Erwin PANOFSKY مؤسساً لهذا العلم. فقد تأثر تاريخ الفن منذ العشرينيات بقوة بأعماله[16]. إذ حاول هذا الأستاذ بجامعة برينستون أن يضع منهجاً للتحليل قابلاً للإحاطة ببنية ومعنى

أي عمل فني مهما كان مؤلفه، ثم بفترة ومكان إنتاجه. لقد تتبع في ذلك مشروعاً تقليدياً في الفلسفة كان يتأسس على الاشتغال على مفهوم «الجميل» ومحاولة فهم الدلالة في الفكر البشري. انخرط بانوفسكي تحديداً في متابعة اثنين من سابقيه، هنريش وولفلين Heinrich WOLFFLIN وأبي إبورك Aby WARBURG. لكن إسهامه الحاسم تجسد في إرادته إعادة تجديد الأنواع التقليدية للفلسفة والتاريخ داخل تحليل الأعمال الفنية عن طريق استعمال معايير مأخوذة من المناهج العلمية. لقد كتب قائلاً: «إن ما لنظرية الفن من تاريخه، ما للشعرية وللبلاغة من الأدب»[17]. ولكي يرسم معالم طريقه ويؤصله، حَيَّنَ مصطلحاً تم استعماله في عصر النهضة: «علم الأيقونات» (Iconologie). من ناحية علمية، تأسس منهج تحليل العمل الفني هذا بطريقة هرمية وفق ثلاثة مستويات:

انعتاق الفن من الميتافيزيقا:

يستند الجزء الأول أساساً إلى أنواع المعنى المشترك الـمُضافةِ إلى الحد الأدنى من المعرفة التي يمدنا بها سياق إنتاج العمل الفني. وهذا ما يجعل أحد المتلقين مثلاً – ولو تم تنبيهه

قليلاً – يفرق على الفور بين عمل فني تشكيلي قروسطوي ينتمي إلى القرن السابع عشر أو الثامن عشر ويمكن أن يحددهما تقريباً في الزمن، وذلك من حيث فروقهما الفارزة المرتبطة بإتقان الأبعاد ومعالجة الظلال والموضوعات التي تطرحها من جهة، ومن حيث معارفه التاريخية الأساسية الخاصة من جهة أخرى.

أما الجزء الثاني من التحليل الذي يقترحه إ. بانوفسكي، فيسمح بتحليل الدلالات القصدية للعمل الفني بشكل صحيح سواء كانت رمزية أو استعارية أو تاريخية. ويفترض ذلك ثقافة عامة كافية من أجل فهم مضمون العمل الفني وتحديده تاريخياً، ومقاربته تحديداً بالأعمال الفنية أو النصوص المعاصرة. ومن وجهة النظر هاته، فإن معرفة أهم الأساطير القديمة، والتوفر على حد أدنى من الثقافة الدينية أمر ضروري لضبط وفهم جل الأعمال الفنية التي تم إنتاجها ابتداء من عصر النهضة إلى القرن التاسع عشر.

يقود الجزء الثالث من التحليل حسب إ. بانوفسكي إلى تأويل مضمون العمل الفني وفهم القصدية الفنية لمؤلِّفه، مع السماح بتجاوز تلك القصدية بغرض فهم أهميتها الرمزية الكونية. ويتعلق الأمر بإعادة تحديد إنتاج العمل الفني مقارنة مع مجموع الإنتاجات الفكرية التي أنتجت في تلك المرحلة،

واستيعاب مكانة ذلك الإنتاج في تمثيله للدلالات الرمزية والتمثلات المهيمنة أثناء فترته؟

رَأَى إ. بانوفسكي بصفته متخصصاً في عصر النهضة، أن الإنتاج الفني لتلك الفترة قد شكل ثورة لقطيعة فكرية أساسية. فعلاً، مع تشكل الرؤية المنظورية La perspective(**) التي ترتكز قواعدها الأساسية على الرياضيات، ففنان عصر النهضة قد أفنى وقته بحثاً في الوسائل التي تمكنه من إعادة إنتاج الواقع بكل وفاء، فأصبح بذلك رجل العِلم بمعنى من المعاني.

يمكن القول بطريقة أخرى، إن فن تلك المرحلة قد انخرط في رؤية جديدة للعالم تتمظهر في كل الأنشطة الإنسانية الأخرى لتلك الفترة، والتي من أجلها أصبحت الملاحظة الموضوعية (عن بُعد) للطبيعة والناس ممكنة، وتتم بواسطة موضوع وَاعٍ باستقلاليته. ولكي نفصل ذلك: لقد انعتق الفن إذاً من رؤية دينيةٍ استثنائية للعالَم ومن المفهوم الميتافيزيقي للجمال من أجل البحث عن الانسجام داخل الملاحظة العقلانية للطبيعة. فإروين بانوفسكي وضح أيضاً أن الفن عندما مُنِحَت له الوسائل لإعادة تقديم الطبيعة بكل وفاء، أصبح أداة للملاحظة بالنسبة للمعرفة العلمية وساهم في تقدمها. ويمكن أن نُذكرَ في هذا الباب بالدور

الحاسم لألواح الرسم بالنسبة [لصناعة] الموسوعة. لقد انخرط فن عصر النهضة بشكل كلي في عملية تحول حضاري أَوَّلَهَا كل فنان بطريقته ووفقاً لعبقريته الخاصة، وهذا ما حاول علم الأيقونات أن يساهم في كشفه. فتح هذا التصور التجريدي لتاريخ الفن، مجال تحليل الأعمال الفنية على مقاربات أكثر تنوعاً مقارنة مع الخطابات الأكاديمية أو الفلسفية السابقة التي ما زالت ممنوعة إلى حد الآن. رغم ذلك، استدعى معاصرو إ. بانوفسكي وسابقوه العلوم الإنسانية من أجل بناء نظريات الفن وبلورة مناهج التحليل: ستتعاقب الإثنولوجيا والسوسيولوجيا والتحليل النفسي والسيميولوجيا مرحلياً لتقديم الوسائل التأويلية لمؤرخي الفن، وستساعد على المطالبة باستقلالية التخصص. ويمكن ذكر العمل الذي قام به عالم الاجتماع الفرنسي Pierre FRANCASLET بيير فرانكاسلي[18].

لعبة الجدل بين الواقعي والخيالي:

لقد وضع عالم الاجتماع الفرنسي بيير فرانكاسلي مبدأ استقلالية الفن باعتباره «تفكيراً جمالياً»، إذ كتب: «إن التفكير الجمالي ممكن بدون شك كواحد من أكبر عُقَدِ التأمل [الفكر]

والفعل، إذ يتجلى التصرف الذي يتيح مشاهدة الكون داخل الأفعال أو اللغات الخاصة». وركز خصوصاً على البعد التقني للفن رافضاً تمييز الفن عن التقنية، مبيناً الاستقلال المتداخل والدائم لكل واحد منهما، وهذا ما يشارك في أصالة هذا النوع من التفكير في العالم. لكن بيير فرانكاسلي يناقش الفن كعالم اجتماع، ويسطر بعد إ. بانوفسكي انخراط الفن العميق في المجتمع الذي أنتجه أيضاً. اقترح تأويلاً دياليكتيكياً للأعمال الفنية، فالفنانون نتاج المجتمع الذي يحيون فيه من جهة، ومنتجون لرؤية أصيلة تساهم في تشكيل ذلك المجتمع من جهة ثانية. ركز خصوصاً على قدرة الفنانين على خلق رهان دياليكتيكي دائم بين الواقعي والخيالي يُخَلِّفُ وَقْعاً على المتلقي، وذلك استناداً إلى حذقهم التقني داخل أعمالهم الفنية.

إن سؤال المتلقي بالضبط، وكذا إدراكاته وأحاسيسه، قادت بعض مؤرخي الفن إلى انتقاد أسس علم الأيقونات وإعادة طرح سؤال الموضوعية بمعنى من المعاني سواء بالنسبة للمتلقي أو الفنان. ومع تأثر غالبية هؤلاء المؤلفين بالتحليل النفسي، فقد أكدوا على إعادة طرح عبارة مؤرخ الفن دانييل أراس Daniel ARASSE[19] بصفته متخصصاً في عصر النهضة وأستاذاً بمدرسة

الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية: «التخلص من التنقيب قصد الوصول إلى الـمُؤَلِّفِ»، ويتعلق الأمر بتجاوز أسلوب معين بالنسبة لمؤرخ الفن.

***

انتهاجاً لنفس المنطق الواحد أسس المؤلف فكرة أخرى تكون قادرة على «إدراك المكونات التي لم يتم رسمها لكي تكون مرئية». «وهو الذي قال: «أريد أن أتحدث من وجهة نظر مؤرخ الفن الخاصة»، وكان لهذا إذاً بعض الحظ في عدم إصابة الأهم» على حد قول جورج ديديي إيبيرمان Georges Didier HUBERMAN الأستاذ بـ (L'EHESS).

قام نفس المؤلف في كتاب بعنوان «فتح فينيسيا» Ouvrir Vénus[20] بتوضيح هذه الطريقة الجديدة، والتي هي في نفس الوقت امتداد للمشروع الأيقوني وادعاء لتجاوزه. انطلاقاً من تحليله لكتاب «ولادة فينيسيا» (La naissance de Vénus) (V.1485) لمؤلفه ساندرو بوتيسولي Sandro BOTTICELLI، حاول أن يبين حدود المقاربة الكلاسيكية التي ترى في أن مفهوم المرأة كما رسمها الفنان، تم الصعود به مثالياً وتم تجريده من الحمولة الجنسية المرافقة للعري. وضداً على الرؤية الإنسية لفن

عصر النهضة التي تحيل إلى سيجموند فرويد وجورج باطاي، طور تحليلاً يركز على البعد الشهواني [الجسدي] المدنس الذي يعود خصوصاً إلى تمثل الجسد. وهو تحليل يحيل إلى التحليل النفسي ويستدعي ضمنياً موضوعية الناقد والمؤرخ. والطريقة نفسها تعطي الأهمية [تُكرم] لتبحرِ المنهج الأيقوني مع رسم الحدود.

دخل مؤرخو ونقاد الفن في نقاش مفتوح. بين مفهوم «أيقوني» خالص يؤكد إمكانية تحليل مكانة عمل فني داخل مجموع إنتاج فكري لفترة معينة، الشيء الذي يعود بطريقة ما إلى اقتراح معايير موضوعية من أجل تقييمه، إن لم نقل من حيث الجودة، فعلى الأقل من حيث الأصالة والقوة الإبداعية؛ وبين وجهة نظر أخرى لا ترفض أية فرضية حول الدلالات الخفية أو الكامنة في العمل الفني. ولعل الفرق واضح. والحاصل، اتفاق مؤرخي ونقاد الفن حول ضرورة التبحر العلمي، إذ سيكون لكل واحد منهم رأي مخالف حول ما يمكن فعله بشكل مناسب. كما كتب جون لوك شليمو Jean Luc CHALUMEAU[21]: يعود دون شك «إلى كل ناقد أن يحدد بنفسه أداته المنهجية: بهذا الثمن يمكن لنتائج بحثه النضالي الجميل أن ينتشر».

***

ملحق 2

الصورة التلفزيونية (*)

نشاهد يومياً سيلاً ضخماً من الصور يتدفق من قنوات متعددة تتمركز في جميع القارات حيث لا يصيبنا إلا القليل من بين مليارات العلامات الموجهة إلينا. هناك بعض الصور التي تصدمنا وتغشي أحاسيسنا، بل تطبعنا لعدة دقائق قبل أن تتحول إلى صور ذهنية نتذكرها عدة ساعات أو أيام بعد رؤيتها. وهناك البعض منها من يستقر بذاكرتنا طوال حياتنا.

يمكننا مقارنة هذه الصور (علامات) بقذائف تَمَّ إرسالها من طرف المبدعين (مُرْسِلين) حسب مسافة معينة (البث) وذلك من أجل الوصول إلى أهداف معينة (مُرْسَل إليهم): نحن. للصورة وَقْع معين عندما تصْدِمنا على المستوى الشعوري أو اللاشعوري. يركز التمييز على محاولة معرفة مكونات هذا الوَقْع والأثر الذي خلفه لدى كل واحد منا على مستوى الإحساس؟ ولبلوغ هذا الهدف يجب تعيين تلك الصور التي تصدم أكثر عن طريق فحص جميع مكونات الصورة الواحدة، كما يجب أن نحاول فهم الكيفية التي نتأثر بها بواسطة هذه الصورة.

أصبحت التلفزة تُشَكل في يومنا هذا الوسيلة الأكثر انتشاراً وهيمنة. فبواسطة هذه الشاشة الصغيرة نستطيع أن نجد بسهولة المادة التي نتمكن عبرها من ممارسة تميزنا.

يمكن تلخيص وَقْع الصور في خمسة أنواع من الآثار: فالصورة تتميز بواسطة الأحاسيس التي تخلفها والمعلومات التي تحملها والانفعالات التي تثيرها والرسائل التي توصلها والبنى النفسية التي تقوم بتهييجها.

I– الأحاسيس:

لقد تَمَّ تحديد سبعة أحاسيس مشتركة من بين عشرات آلاف الصور الصَّادِمَة:

* مؤثر التكبير (الارتفاع): ينتج عن طريق التوحيد الذي نريد أن نُثَبِّتَه بواسطة نظام «الشاشة – التأطير – الفوكال «Focale»»:
يأخذ تصوير تصميم مُصَغر لِجَبِيرَةٍ من الجبس عن قرب من زاوية كبيرة (ماكرو) داخل المستطيل الثابت للشاشة، نفس الأهمية لعمارة مُصَورة من مكان بعيد جداً بواسطة فُوكَالِ كاميرا التصوير التلفزي. لا جدوى من التساؤل من وقت لآخر إذا كانت العلاقات بين السلم داخل الصورة (شخصية، ديكور...) مقبولة، وفي حالة الحيرة يمكن البحث عن كيفية وسبب رؤية الكاميرا وتقديمها للأشياء بتلك الطريقة.

* مؤثر الضوء: ينتج عن لغة مزدوجة: وضع وتوجيه مصادر الضوء داخل الأستوديو وخارجه من جهة، ثم الـمُهَيْمِنَات الـمُلَونة التي تمثل تزييناً ثانياً من جهة أخرى؛ والتي تنجح خصوصاً في إضافة شيء من السُّمْرَة والصُّفْرة على وجه بعض الـمُقَدِّمين الشاحبين والمجَعَّدين.

* مؤثر التركيب: يشغل العين والعقل، بمعنى أننا نقوم بجمع المؤثرات الـمُجَسمة التي تُرَاكِمُهَا بنياتُنا العقلية مع المؤثرات البصرية ثم السمعية. يَتِم تمرير بعض البرامج داخل ديكورات مزينة باكسسوارات تتكون من مواد مصقولة وخشنة ومحشوة، تلعب دوراً رائعاً في التأثير في حساسية المشاهدين (يبين هذا المؤثر أهمية التأثيث في فهم الصورة).

* مؤثر الألوان: يتم استمداده انطلاقاً من جميع النظريات التي تَم تأليفها منذ «رسالة في الألوان» لغوته حول الشروط النفسية الخادعة بواسطة التحكم في درجات اللون وخلطها سواء كانت متناسقة أو متنافرة. فالأزرق مشهور بالحزن والخضر مريح والأحمر مثير. وعليه، فإن كل واحد يمكنه تكييف رمزية الألوان حسب مزاجه.

* خطوط القوة: يتم تحليلها انطلاقاً من قواعد تركيب الصورة. ليس الرقم الذهبي وحده الذي يقوم بتقطيع مستطيل إلى ثلاثة أجزاء عمودية وأخرى أفقية يشكل تقاطعها نقط قوة الصورة، وإنما يتشكل ذلك أيضاً من الدلالة التي تُعْطَى لما هو عمودي (القوة، السلطة، الوقار) والأفقية (الراحة، الجمود، البعد) والمائلة (عدم الاستقرار، الحركة).

* مؤثر الحجم والتطلع: يأتيان من التأليف والمزج العَارِفِ الدقيق أو يستدعيان مؤثرات القامة والضوء والألوان والخطوط. إن تنظيم فضاء اصطناعي فوق مساحة شاشة مصممة تحيل أيضاً على تراتبية المراكز المهمة داخل الصورة.

* مؤثر التأطير والقرب: ينتج عن وضع الكاميرا الواضح حسب وضعية (ظرفية) يتم اختيارها لتصوير موضوع ما. تحدد هذه الوضعية اختيار الفوكال الذي يحدد بدوره التأطير، بمعنى أن هناك علاقة سيكولوجية بين المسافة التي يحتلها الشيء داخل الصورة والمتفرج. مثلاً، تتذبذب اللقطة الكبيرة بين التواطؤ والتضخيم (أي التهويل).

2– المعلومات:

يمكن للصورة أن تترسخ داخل الإحساس بواسطة سؤال من بين المعلومات الخمس التي تروج تقريباً بشكل دائم. تشكل هذه المعلومات أجوبة عن الأسئلة التي اعتادت الصحافة الأمريكية المكتوبة طرحها منذ عهد قريب حيث تبني واجب استطلاعاتها عليها: ماذا؟ من؟ أين؟ متى؟ كيف؟

يمكن الاختلاف بسبب جزئية ظرفية أو كرونولوجية أو مكانية.

3- الانفعالات:

تثير الأحاسيس والمعلومات بشكل كلي أو متفرق أحد التَّأَثُّرَات الست الأولية: الدهشة والفرح والخوف والتقزز والحزن والغيظ مع كل ميولاتها اللطيفة أو المتفاقمة طبعاً.

4- الخطابات:

تطبع كل صورة تلفزية نوعين من الخطاب: الأول صريح تفصح عنه الصورة ذاتها أو الـمُعَلِّق أو الـمُقَدِّم داخل الأستوديو. يتحدد الخطاب الصريح للمعلومة داخل الملخص الشفوي المرئي لمآسي اليوم، وذلك حسب المبدأ القديم لأمريكا الوسطى: «الأخبار السيئة تصنع المعلومة الجيدة».

يقترح الخطاب الضمني للمعلومة بصفة دائمة وتأكيدية أن العَالَمَ خطير وأن الشر يحيط بنا وأنه ليس سارّاً التواجد هنا حيث نعيش جماعة لأن الأسوأ يترصدنا في مكان آخر.

نستنتج أن الخطاب الضمني للمعلومة (الشرور) يضع بشكل موضوعي - بدافع التناقض - أهمية الخطاب الضمني للإشهار (الخير). إذن، لا يوجد أي رابط ظاهر بين الخطابات الصريحة للمعلومة (قول ما يحدث) والإشهار (الإغراء).

5- البنى النفسية:

يمكن أن تتعرض ثلاث بنى نفسية للتشويش بسبب بعض الصور. إن هذه البنى التي بَيَّنَها ووصفها جلبير ديراند Gilbert DURAND تَنْدَس بشكل عميق جداً داخل اللاشعور الجماعي للإنسانية.

ابتكرت هذه الأساطير الـمُؤَسِّسَة للثقافات والحضارات، حسب مَبْدَأ انْتشَار شَجَرِي متشعب، رموزاً استطاعت أن تُنْتِج اسْتِحْضَارَات كَوَّنَت بدورها نماذج انبثقت عنها صور سلبية.

فابتكارات الإشهار تذهب للبحث عن الاستلهام داخل هذا التشعب، فهي تجني منه مبادئ استراتيجياتها وتقطف الأفكار التي تُحَوِّلُه إلى صور كذلك.

يتأسس إشهار «كوداك موندينو» مثلاً على بنية لا واعية تجمع بشكل مفارق «سارق الألوان الصغرى» والقوة الـمُرَكَّزَة (أفلام كوداك)، هذه القوة التي تتوالى داخل توضيب شديد القوة. نجد أيضاً داخل هذه الدعاية تحوير أسطورة الانتهاك الشديد (بروميتي Prométhée) سارق النار.

***

الهوامـــــش

1 – يعرف فيتجنشتاين العالم من خلال ثلاثة تحديدات من المفروض أن تتوافق فيما بينها لتشكيله، وهي: الأفعال داخل مكان منطقي، كلية حالات الأشياء الدائمة، كلية الحقيقة (Wittgenstein، Tractacus logico–philosophicus).

2 – La Société du spectacle est un livre de Guy Debord publié en 1967.

3 – Jean BAUDRILLARD; «La société de consommation: ses mythes، ses structures» éditions Gallimard، 1970.

4 – وهو ما سماه جاك لاكان بالمرحلة المرآوية.

5 – METZ Christian، Essais sur la signification au cinéma،Tome I et II; Klincksieck 2003

6 EISENSTEIN Serguei Mikhaïlovitch، Le Film: sa–forme، son sens، Ch. Bourgois ،1976

7 – نحيل إلى الكتابين الهامين للفيلسوف جيل دولوز:

Cinéma 1 – L'image mouvement; Collection «Critique»; –
.Les éditions de Minuit; 1983

Cinéma 2 – L'image temps; Collection «Critique»; Les –
.éditions de Minuit; 1985

émile Benveniste; Problèmes de linguistique générale; – 8
.Gallimard; 1966

Marcel Martin، Le Langage cinématographique، – 9
.Paris، éditions du Cerf، 2001

Dominique NOGUEZ; Le cinéma autrement; Les – 10
éditions du CERF; Paris; 1987; P: 94

Michaël FOESSEL; Notion Corps; In Notions; – 11
Encyclopædia Universalis; France 2004; P: 230

Georges RIOUX et Raymond CHAPPUIS ; Les bases – 12
psycho –pédagogiques de l'éducation corporelle; Librairie
philosophique J. VRIN ; 2 ème édition ; 1974 ; P:14

Anne UBERSFELD; Lire le théâtre II: l'école du – 13
.spectateur; Editions BELIN; Paris; 1996; P: 49

Freud (S.); Trois essais sur la théorie de la sexualité; – 14
.Gallimard; Paris; 1962

Guy MSSOUM; Psycho–pédagogie des activités du – 15
.corps; Editions Vigot; Paris; 1986; P: 18

(*) وردت هذه المقالة تحت عنوان: «Qu'est ce que l'iconologie» للباحث الفرنسي: Vincent TROGER؛ ضمن ملف خاص من ملفات المجلة المتخصصة Sciences Humaines تحت محور: «Le monde de l'image»؛ العدد الفصلي: 43؛ ديسمبر 2003 / يناير ـ فبراير 2004؛ ص: 18 ـ 20 [المترجم].

16 – E. Panofsky; La perspective comme forme symbolique et autres essais; rééd. Minuit; 1997.

17 – E. Panofsky; L'uvre d'art et ses significations; Gallimard; 1969.

(**) فنياً، يشير مصطلح La perspective إلى تقنية إظهار الأشياء داخل المجال (الفضاء) إذ تمكن تلك الرؤية من الإحاطة بكل المحتويات داخل اللوحة التشكيلية أو اللقطة السينمائية... مع مراعاة خطوط القوة. يتداخل المصطلح أيضاً مع مصطلحات: Vision Point de vue... وهو مصطلح رائج في مجال الهندسة كذلك. يشير أيضاً إلى الشيء الممكن مستقبلاً ضمن علم المستقبليات. فلسفياً، يشير إلى الكامن أو ما سيتحقق بالقوة. أما بصرياً، فيعني زاوية النظر... للإحاطة بالمصطلح وتشعباته البصرية، نقترح العودة إلى كتاب محمد اشويكة: «الصورة السينمائية: التقنية والقراءة»، سعد الورزازي للنشر، الرباط، 2005 [المترجم].

18 – Voir notamment P. Francastel; peinture et société; rééd. Denoël–Gonthier; 1965.

19 – Voir notamment D. Arasse; Le détail، Une histoire

rapprochée de la peinture; rééd. Flammarion،
.«Champs»; 1997 et Onn'y voit rien; Denoël; 2000
G. Didi–Huberman; Ouvrir Vénus; Gallimard; – 20
.1999
J.–L. Chalumeau; Les théories de l'art; Vuibert; – 21
.1994
(*) هذا المقال مأخوذ من مجلة «Télescope»؛ عدد 45؛
نوفمبر 1993 لصاحبه Alain JOANNÉS.

إشارات ببليوغرافية

1 – Wittgenstein; Tractacus logico–philosophicus;

2 –Guy Debord; La Société du spectacle; 1967.

3 – Jean BAUDRILLARD; La société de consommation: ses mythes، ses structures; ?ditions Gallimard، 1970.

5 – METZ Christian، Essais sur la signification au cinéma، Tome I et II; Klincksieck; 2003.

6 – EISENSTEIN Serguei Mikhaïlovitch، Le Film : sa forme، son sens، Ch. Bourgois; 1976.

7 – Gilles Deuleuz; Cinéma 1 – L'image mouvement; Collection «Critique»; Les éditions de Minuit; 1983.

8 – Gilles Deuleuz; Cinéma 2 – L'image temps; Collection «Critique»; Les éditions de Minuit; 1985.

9 – emile Benveniste; Problèmes de linguistique générale; Gallimard; 1966.

10 – Marcel Martin، Le Langage cinématographique، Paris، ?ditions du Cerf، 2001.

12 – Dominique NOGUEZ; Le cinéma autrement; Les éditions du CERF; Paris; 1987.

13 – Micha?l FOESSEL; Notion Corps; In Notions; Encyclop?dia Universalis; France 2004.
14 – Georges RIOUX et Raymond CHAPPUIS ; Les bases psycho–pédagogiques de l'éducation corporelle ; Librairie philosophique J. VRIN ; 2 ème édition ; 1974.
15 – Anne UBERSFELD; Lire le théâtre II: l'école du spectateur; Editions BELIN; Paris; 1996.
16 – Freud (S.); Trois essais sur la théorie de la sexualité; Gallimard; Paris; 1962.
17 – Guy MSSOUM; Psycho–pédagogie des activités du corps; Editions Vigot; Paris; 1986.
18 – Revue Sciences Humaines; Hors série N: 43; Janvier/février; 2004.
19 – Revue Téléscope; N: 45; Novembre 1993.

الفهــرس



إن البعد الأيقوني امتدادات كثيرة ومتشعبة تتركز في مجملها حول الاحتفاء البصري للإنسان بذاته وبما يصنعه في محيطه؛ فالإنسان يلبس ليرى نفسه منسجما ويبني بيتا بمعمار وهندسات ذات أشكال متعددة ليراه جميلا، ويرقص ليعبر عن جمال وانسجام حركاته في الكون. ويصور العالم ليجرب إمكانياته وقدراته الذاتية على تقريب الكثير من خلال آلة التصوير أو الكاميرا أو حتى من عدسة هاتفه المحمول. ويحاول بعد ذلك أن يجمع شتات ما التقط ليوضبه ويركبه خالقا من تلك الأجزاء مجموعا له معنى. فيغامر بعرضه على الشاشات التي حولت العالم إلى شاشة ضخمة يرى الإنسان فيها نفسه باستمرار، وكأنها مرآته الكبرى المعلقة في أي مكان، عبر تجسيده أفراحه وأتراحه حزنه وجدّه، أزماته وانفراجاته. فهذه الشاشة هي أيقونة العالم الكبرى التي يتم من خلالها الاحتفاء بكل الأيقونات، وتمرير كل المحتويات الأيقونية فهل يمكن أن نقول بأن الشاشة هي الأيقونة المشكّلة للإنسان اليوم؟ وهل العالم سائر نحو عرض كل شيء على الشاشة؟ وهل نستطيع الجزم بأن عرض الشاشات الإنسانية عليها يخفف من الصدمة والأزمة التي يمكن أن تنتج عنها؟ وهل نستطيع أن نغير تاريخ "الإنسان الآكل"، والتوجه لتحويله إلى مجرد كائن يكتفي بالرؤية السلبية فقط؟

محمد الشويكة

الإنسان الأيقوني

دراسات

خطوط وظلال للنشر والتوزيع

الأردن، عمان، جبل الحسين

